Princeton University Library
32101 078305354

5355
A3 9
A)

Library of

Princeton University.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE BILDER

DER

HANDSCHRIFT DES KAISERS OTTO

IM

MÜNSTER ZU AACHEN

IN

XXXIII UNVERÄNDERLICHEN LICHTDRUCKTAFELN

HERAUSGEGEBEN UND MIT DEN BILDERN

DER EVANGELIENBÜCHER VON TRIER, GOTHA, BREMEN

UND HILDESHEIM VERGLICHEN

VON

STEPHAN BEISSEL S. J.

AACHEN.

RUDOLPH BARTH.

1886.

Digitized by Google

Vorrede.

Die Handschrift, welche Kaiser Otto dem Münster von Aachen der Ueberlieferung zufolge geschenkt hat, ist bis jetzt ziemlich unbekannt geblieben. Sie verdient indessen heute, wo das Studium der Kunst des 10. Jahrhunderts in den Vordergrund getreten ist, schon desshalb eine eingehende Behandlung, weil sie wichtige Vergleichungspunkte mit dem in der letzten Zeit wiederholt besprochenen Codex Egberti sowie mit den Handschriften von Gotha, Bremen und Hildesheim bietet. Eine Ausdehnung des Vergleiches auf andere illustrirte Handschriften jener Zeit, auf die karolingischen Miniaturen oder auf spätere Kunstwerke würde hier, wo es sich hauptsächlich um die Würdigung der Aachener Bilder handelt, zu weit führen. Wenn die vorliegende Arbeit günstige Aufnahme findet, wird der Verfasser ein hervorragendes Evangelienbuch aus früherer Zeit und ein späteres in ähnlicher Art behandeln und so den Stoff zu einer Geschichte der Ikonographie des neuen Testamentes in der altdeutschen Kunst allmählich sammeln und zusammenstellen. Trotz vieler Publikationen ist das Material noch so verstreut und unbekannt, dass man, wenn sichere Grundlagen gewonnen und viele heutige Ansichten auf ihren wahren Werth geprüft werden sollen, nur langsam und mit Vorsicht vorangehen darf. Hoffentlich werden die folgenden Untersuchungen trotz ihres beschränkten Stoffes einen neuen Beitrag bieten zur Werthschätzung der vaterländischen Kunst, indem sie darthun, wie lebendig die Kunstthätigkeit um das Jahr 1000 war, und dass jene die Fähigkeiten unserer Vorfahren zu gering anschlagen, die vermeinen, fast alles Schöne, was sich in den deutschen Landen aus der Zeit der Ottone erhalten hat, sei von Byzanz gekommen oder beeinflusst.

Der Verfasser erfüllt eine angenehme Pflicht der Dankbarkeit, indem er sich erlaubt, den Herren Bibliothekaren von Trier, Bremen und Gotha, den Herren Schatzmeistern von Aachen und Hildesheim und dem Vorstande des Herzoglichen Museums von Gotha, sowie vor allem dem hochwürdigen Stiftskapitel des karolingischen Münsters zu Aachen auch hier öffentlich seine ehrerbietige Erkenntlichkeit auszusprechen für das bereitwillige und freundliche Entgegenkommen, womit dieselben ihm das Studium ihrer Kunstschätze gestattet und diese Arbeit ermöglicht haben.

ND 3355 .G9A3 (NEDCAP)

MAR 1 0 1914 393771

Digitized by Google

Inhalt.

Erster Theil.

Allgemeine Beschreibung der Handschriften von Aachen, Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim, sowie einiger verwandten Kunstdenkmäler.

Seite

I. Der Inhalt der Handschrift von Aachen 1
II. Der Inhalt des Codex Egberti zu Trier 9
III. Der Inhalt der Echternacher Handschrift Ottos III. in Gotha 18
IV. Der Inhalt der Handschrift des Königs Heinrich zu Bremen 28
V. Der Inhalt des Evangelienbuches des heil. Bernward von Hildesheim . . . 35
VI. Deutsche Bildercyklen aus der Zeit um das Jahr 1000, welche den Miniaturen der bis dahin genannten Handschriften verwandt sind 39
1. Die Wandmalereien von Oberzell 39
2. Die Bernwardssäule und die Erzthüren in Hildesheim 41
3. Die Altartafel und drei Buchdeckel zu Aachen 45
VII. Vergleichung der beschriebenen Handschriften und Kunstwerke 47
Tabelle über die besprochenen Miniaturen und Bildwerke 52

Zweiter Theil.

Erklärung der in den Tafeln wiedergegebenen Schriftzeichen und Bilder der Aachener Handschrift.

Ihr Verhältniss zu den im ersten Theile erwähnten Kunstwerken.

Tafel I. Eine Seite aus den Aachener Evangeliencanones 56
„ II. Liuthar mit seinem Buche als Donator 57
„ III. Kaiser Otto und sein Hofstaat 61
„ IV. Der Evangelist Matthäus 67
„ V. Der Anfang des Matthäusevangeliums 67

Digitized by Google

Seite

Tafel VI. Schriftprobe aus dem Aachener Evangelienbuche 68
„ VII. Die Versuchungen Christi 68
„ VIII. Der Sturm auf dem Meere 71
„ IX. Der Tod des Vorläufers 73
„ X. Die Verklärung Christi 74
„ XI. Die Söhne des Zebedäus 75
„ XII. Der Evangelist Markus 76
„ XIII. Der Anfang des Matthäusevangeliums 76
„ XIV. Der Besessene von Gerasa 77
„ XV. Die Brodvermehrung 78
„ XVI. Der besessene Sohn 81
„ XVII. Die Reinigung des Tempels 82
„ XVIII. Der Evangelist Lukas 83
„ XIX. Der Anfang des Lukasevangeliums 84
„ XX. Die Verkündigung 84
„ XXI. Die Geburt Christi und die Hirten 86
„ XXII. Die Darstellung Christi im Tempel 89
„ XXIII. Jesus bei Maria und Martha 90
„ XXIV. Die Parabel vom armen Lazarus 91
„ XXV. Zachäus 94
„ XXVI. Der Evangelist Johannes 95
„ XXVII. Der Anfang des Johannesevangeliums 95
„ XXVIII. Die Fusswaschung 96
„ XXIX. Christus beim Hohenpriester von Petrus verleugnet 97
„ XXX. Die Kreuzigung Christi 98
„ XXXI. Die Seitenwunde Christi 100
„ XXXII. Die Kreuzabnahme und der Besuch der Jünger am Grabe 101
„ XXXIII. Thomas vor dem auferstandenen Herrn 102
Schluss 105

Digitized by Google

Erster Theil.

Allgemeine Beschreibung der liturgischen Handschriften von Aachen, Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim, sowie einiger verwandter Kunstdenkmäler.

I.

Der Inhalt der Handschrift von Aachen.

Jede, selbst die kleinste Kirche musste seit den ersten Jahrhunderten des Christenthums wenigstens drei liturgische Bücher besitzen: ein Psalterium, ein Evangelienbuch und ein Messbuch. In späteren Zeiten waren für die Abhaltung des vorgeschriebenen Gottesdienstes in grösseren Kirchen auch noch ein Martyrologium, ein Sakramentar und eine Sammlung sämmtlicher Schriften des alten und neuen Bundes unerlässlich.* Es liegt auf der Hand, dass reiche Kathedralen und bedeutendere Klöster für den Gebrauch der Prälaten und für höhere Festtage besser ausgestattete Bücher anzuschaffen suchten, die oftmals mit Ziertiteln und Bildern versehen waren. Zieht man in Rechnung, dass die Abnutzung, welche beim öfteren Gebrauch unvermeidlich war, der wechselnde Kunstgeschmack, sowie die Veränderung und Vermehrung des Inhaltes der Liturgie häufig zu Neuanschaffungen zwangen, so begreift sich, wie die Zahl der liturgischen Bücher wachsen musste. Es kann also nicht auffallend erscheinen, wenn berichtet wird, das grosse Kloster der Reichenau habe im 10. Jahrhundert 58 Sakramentare, 12 Lektionare, 10 Antiphonare und 7 andere liturgische Bücher besessen.**

Im Hildesheimer Dome sind noch heute fünf liturgische Bücher vorhanden, welche von der Schreibstube des heil. Bernward dem einen Kloster des heil. Michael geliefert wurden, nämlich eine vollständige heil. Schrift, drei Evangelienbücher und ein Messbuch. Offenbar muss das genannte Kloster

---

* Der Abt Regino von Prünn hat nach dem Jahre 906 ein Schema verfasst, das die Fragen enthält, welche der Bischof bei seinen Visitationen stellen soll. Die zehnte ist an einen Pfarrer gerichtet und lautet: „Si Missalem plenarium, Lectionarium et Antiphonarium habeat, nam sine his Missa perfecte non celebratur." Hontheim. Prodromus historiae Trevirensis. p. 350.

** Neugart, Episcopatus Constant. I, p. 532 ff.; vergl. Lamprecht in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 70, S. 73; Kraus, Codex Egberti, S. 10, Anm. 9.

Digitized by Google

ausser diesen Bernwardinischen Handschriften schon zur Zeit des Stifters noch viele andere liturgische Codices besessen haben, indem es ja sonst der erforderlichen Anzahl von Mönchen unmöglich gewesen wäre, den Gottesdienst gemeinsam in der Stiftskirche und in den zahlreichen Kapellen zu versehen.

Dass uns heute verhältnissmässig wenig ältere liturgische Handschriften erhalten sind, erklärt sich daraus, dass die beschmutzten oder veralteten gewöhnlich als werthlos angesehen wurden, und ihre Pergamentblätter entweder gereinigt oder zu Einbänden verwandt wurden. Diejenigen Mess- und Evangelienbücher der vorgothischen Zeit, die trotz Feuersbrünste und Plünderungen, trotz der Unachtsamkeit oder des Vandalismus bis auf unsere Zeit gekommen und für die Wissenschaft oder die Kunst gerettet sind, verdanken ihr glückliches Geschick meist dem Andenken eines berühmten Mannes, dem sie gehörten, oder der kostbaren Ausstattung mit Bildern und Goldschriften.

Beiden Gründen, dem inneren wie dem äusseren Werthe, verdankt der Schatz des altehrwürdigen Münsters zu Aachen die Erhaltung zweier Evangelienbücher, von denen das erste aus Karolingischer Zeit stammt, das jüngere aber den Namen eines der Ottone trägt.

Die Ottonische Handschrift enthält den Text der vier Evangelien, dem ein Verzeichniss der Stellen vorausgeht, welche sich bei mehreren Evangelisten finden, und dem eine Aufzählung der sonn- und festtäglichen Evangelien folgt. Ihr erster Schreiber hatte, um seinem Buche ein vornehmes Aussehen zu wahren und es des Kaisers würdig auszustatten, das Pergament nicht gespart und überall da, wo grössere Abschnitte beginnen, Blätter frei gelassen. Im Laufe der Jahrhunderte haben verschiedene Hände den leeren Raum benutzt, um Eidesformeln und andere Dokumente einzufügen. Als alle unbeschriebenen Seiten ausgefüllt waren, und sich für weitere Zusätze, die erwünscht schienen, kein Platz mehr fand, heftete man einige neue Blätter in den alten Codex und füllte sie mit weiteren Einträgen.

Die meisten hinzugefügten Stücke enthalten Formulare zu den Eiden, welche der König, der Propst, die übrigen Mitglieder des Kapitels und die Angestellten der Kirche auf dies Evangelienbuch abzulegen hatten. Einige später beschriebene Blätter bieten dem Diakon den Text und die Noten der Evangelien, welche er bei den Processionen zu singen hatte. Sie beweisen, dass das Buch wegen seines kostbaren Einbandes bei den Gottestrachten als Prunkstück benutzt wurde.

Der ursprüngliche Einband ist leider verloren gegangen, ein neuerer* war aus älteren Schatzstücken in ungeschickter Weise hergestellt und ist desshalb wieder entfernt worden. Um das kostbare Buch nicht ohne Zierde zu lassen, hat man in den letzten Jahren auf seinem vorderen Deckel jene getriebenen Bilder und Elfenbeinplatten angebracht, welche den Rückdeckel der oben genannten Karolinigischen Handschrift zierten.**

---

* Vergl. Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze I. S. 40 f.

** Abbildung bei Bock a. a. O. S. 59; Ernst aus'm Werth, Kunstdenkmäler I, Tafel 34 No. 2a.

Digitized by Google

Die Mitte des vorderen Einbanddeckels zeigt demnach in seiner heutigen Gestalt zwei längliche Elfenbeintafeln, die griechische Arbeit sein mögen. Sie enthalten je zwei in quadratische Rahmen eingeschlossene Brustbilder, von denen drei bärtig und das vierte bartlos ist. Einer der dargestellten Heiligen trägt ein Buch, zwei halten ein kleines Kreuz vor der Brust, der vierte breitet seine Hände aus. Alle tragen einen Nimbus. Sie stellen vielleicht Apostel dar, so dass die beiden Elfenbeinplatten als Bruchstücke einer Reihe von sechs Platten mit den Bildern der „Zwölfboten" anzusehen sein dürften.

Um diese länglichen Elfenbeinplatten, die zusammen ein Quadrat bilden, sind grössere, in Silber getriebene Figuren gestellt. An den Seiten stehen die beiden Erzengel Michael und Gabriel, oben und unten aber sitzen, von ihren symbolischen Zeichen begleitet, je zwei schreibende Evangelisten.

Der heutige Holzdeckel der Handschrift ist 31 cm hoch und 24 cm breit, die Pergamentblätter, welche durch Beschneiden verkleinert worden sind, haben eine Höhe von 30 cm und eine Breite von 22 cm. Die Miniaturen sind durchgängig 14 cm breit, 21 cm hoch und füllen immer eine ganze Seite.

Auf den Seiten finden sich die in folgender Uebersicht angegebenen Texte und Bilder:

1—4 Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo.

Inicium sancti ewangelij secundum matheum. Gloria tibi domine.

Liber generacionis ihesu christi filij david u. s. w. Dies Processionsevangelium ist in spätgothischer Schrift und mit Noten auf zwei Pergamentblätter geschrieben, die nicht so stark sind wie die übrigen und sich dadurch als spätere Zuthat erweisen.

5 Leere Seite.

6 Auf einer Fussleiste stehen fünf Säulen mit hohen Kapitälen, welche einen mit vierblätterigen Blumen verzierten, schmalen Architrav tragen, auf den sich ein niedriges Giebeldreieck legt. Aehnliche Bauverzierungen haben die folgenden sieben Blätter bis zur Seite 27 einschliesslich. Der Text beginnt auf Seite 6 also:

Canon	primus	in quo	IIII.
Matheus	Marcus	Lucas	Johann.
VIII	II	VII	X
XI	IIII	X	VI
XI	IIII	X	XIIII
XI	IIII	X	XXVIII

d. h. Erste Uebersichtstafel, in der sich die Abschnitte zusammengestellt finden, welche bei allen vier Evangelisten vorkommen. Im Abschnitt VIII berichtet Matthäus über denselben Gegenstand, worüber Markus im Abschnitte II, Lukas im Abschnitte VII und Johannes im Abschnitte X handelt.

Schon Eusebius hatte die zuerst von Ammonius bearbeiteten Canones verbessert. Der heil. Hieronymus* setzte diese zehn Canones vor seine Ausgabe der vier Evangelisten, um die Auffindung von Parallelstellen zu erleichtern, und um einem Missbrauche entgegenzutreten, welcher bei seinen Zeitgenossen immer allgemeiner wurde. Dieselben fügten nämlich Berichte über Ereignisse, die ein Evangelist übergangen hatte, aus dem Texte anderer Evangelisten in die Lücken ein und vermengten so alles. Mittelst der Canones war die Controle erleichtert, und erkannte man ohne Weiteres, ob das betreffende Evangelium unvermischt, oder interpolirt sei. Bis zum 10. Jahrhundert finden sich die Canontafeln fast ausnahmslos in den Evangelienbüchern. Seitdem man jedoch begonnen hatte, diese Parallelstellen am Rande

* Hieronymus, In Evangelistas ad Damasum praefatio.

Digitized by Google

anzumerken und jene Vermengung der Texte nicht mehr zu fürchten war, mussten die Canones als überflüssig bezeichnet werden. Die alte Sitte hatte ihnen aber eine so sichere Stelle angewiesen und man war so gewohnt, sie reich zu verzieren, dass sie noch lange ihren Platz behaupteten und ihre reiche Ausstattung bewahrten.

7 Fortsetzung des Canon I.

8, 9 Diese beiden Seiten, welche ursprünglich leer waren, enthalten jetzt in schlechter Schrift das 1565 veröffentlichte Glaubensbekenntniss des Concils von Trient, das seitdem alle Geistlichen vor Antritt ihrer Stellen abzulegen haben. Die Stiftsgeistlichkeit von Aachen las dasselbe ehemals aus diesem Buche ab.

10, 11 | Canon se | cundus | in quo III. |

Uebersicht der Texte, welche bei Matthäus, Markus und Lukas dem Inhalte nach übereinstimmen.

12 Copia indulti remissionis plenarie peccatorum omnium in mortis articulo semel duntaxat concessi singulis canonicis ecclesie beate Marie Aquensis — — — Datum Aquisgrani leodiensis diocesis XVIII calendas Julij pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Urbani divina providentia papae VII anno tertio.

13 Concessio altaris portatilis pro decano et capitulo Aquensi.

Indulgentiae concessae in ostensione reliquiarum.

Auch diese drei gleichzeitig ausgestellten Urkunden sind in verschiedener Schrift auf ursprünglich leer gelassenen Seiten der Handschrift eingetragen.

14 Fortsetzung des Canon secundus, der Seite 10 begann.

15

Canon	tertius	in quo III.
Matheus	Lucas	Johannes.

16 Ad hec tenetur jurare praepositus antequam recipiatur. Folgt die Eidesformel für den Propst der Münsterkirche.

17 Juramentum vicepraepositi.

Juramentum custodis.

Eidesformel für den Vicepropst und den Schatzmeister.

18

Canon	quartus	in quo III.
Matheus	Marcus	Johannes.

19

Canon	quintus	in quo	duo.
Matheus	Lucas	Matheus	Lucas.

20 Leere Seite.

21 Juramentum cantoris.

Juramentum scolastici simile.

Der Eid des Vorsängers ist geschrieben wie derjenige des Propstes auf Seite 16, und besser als der des Canonicus, welcher der Schule vorstand, dessen Schrift mit Seite 17 übereinstimmt.

22

Canon	sextus	in quo	duo.
Ma	Mar	theus	cus.
VIII	III	CCCV	CLXXXV

In der Mitte der zweiten Colonne folgt noch Canon VII über die Stellen, welche bei Matthäus und Johannes, und Canon VIII über diejenigen, welche bei Lukas und Markus inhaltlich übereinstimmen.

23

Canon VIII	in quo II.	Canon	X in quo
Lucas	Johannes.	Mathe	us.

24 Die Rückseite aller mit den Canones beschriebenen Blätter war ursprünglich leer geblieben. Darum war auch Seite 24 ohne Schrift. Jetzt enthält sie die deutsche Eidesformel jener Zeugen, welche die Ritterbürtigkeit von Candidaten beschwören mussten, die eine adlige Praebende des Aachener Stift-

Digitized by Google

kapitels antreten wollten. (Juramentum testium producendorum super probanda militari nacione canonici ad praebendam hujus ecclesie recipiendj.) Weiter folgt dann auf der unteren Hälfte des Blattes ein Eidesformular für die Canoniker. Unter den Titeln, welche bei dem einen oder dem anderen Eidesleister vorausgesetzt werden konnten, und die darum hier in langer Reihe zur Auswahl hingeschrieben sind, findet sich auch: Magister in medicinis und Licenciatus in medicinis. Man wird dadurch an den Xantener Canonicus Philipp Schön, † 1492, erinnert, der Arzt war und als Geschichtsschreiber bekannt ist.

25 Die auf Seite 24 befindliche Eidesform der Stiftsherren ist Seite 25 wiederholt mit dem Zusatze: Item juro, quod possetenus observabo concordiam initam et factam inter illustrem dominum Gerardum de Monte praepositum antedicte ecclesie Beate Marie ac dominos decanum et capitulum ejusdem ecclesie auctoritate sacrosancte Basilensis Synodi generalis ac Serenissimi principis domini Sigismundi Imperatoris necnon reverendi in Christo patris domini Johannis de Heynsberg Episcopi leodiensis approbatam et confirmatam.

26

Canon X in quo	Canon	X in quo
Marcus.	Lu	cas.

27

Canon	decimus	in quo Johannis proprie.
Jo	han	nes.

Dieser letzte Canon weist die Stellen nach, in denen Johannes über Reden und Ereignisse schreibt, von denen die übrigen Evangelisten schweigen.

28 Der Eid des Propstes von Seite 16 mit dem Zusatze von Seite 25.

29 Leere Seite.

30 Miniatur mit dem Bilde des Mönches Liuthar, welcher dem Kaiser Otto das Buch überreicht, das hier beschrieben wird. Oberhalb und unterhalb des Bildes findet sich die Widmungsinschrift in zwei Versen, die also lauten:

HOC AUGUSTE LIBRO:
TIBI COR DEUS INDUAT OTTO:
QUEM DE LIUTHARIO. TE
SUSCEPISSE MEMENTO:

d. h. „Möge, o Kaiser Otto, Gott dein Herz zieren durch dies Buch; möge es dich erinnern an Liuthar, von dem du es empfingest."

In der Inschrift sind nur zwei E rund, die übrigen aber eckig gebildet.

31 Grosses Bild, auf dem der Kaiser in Mitte seines Hofstaates thront und seine Hand ausstreckt, um das dargebotene Buch huldreich entgegenzunehmen.

32 Leere Seite.

33 Eidesformel für den König und den Propst. Der Eid des Propstes stimmt mit dem schon Seite 16 gegebenen Formular überein. Der Eid des Königs beginnt: Nos N. divina favente clementia Romanorum rex, hujus nostre ecclesiae beate Mariae Aquensis canonicus. Ueber dem N. steht in späterer Schrift: Carolus, so dass wohl Karl VI. sich dieser Formel zuletzt bedient hat.

34 Diese Seite ist bis auf die beiden unteren Reihen leer, in denen man in Goldbuchstaben liest:

INCIPIT ARGUMENTUM
evangelii secundum matheum.

34—41 Kurze Lebensskizze des heil. Matthäus nebst Inhaltsangabe seines Evangeliums. Sie beginnt mit den Worten: Matheus ex Judaea, und endet: non tacere. Es folgt das Inhaltsverzeichniss (breviarium) der einzelnen Kapitel des Matthäusevangeliums, die mit unseren Kapiteln in ihrer Eintheilung nicht übereinstimmen. So enthält im Codex das erste Kapitel alles, was sich nach unserer Eintheilung I, 1 bis

Digitized by Google

II, 18 findet, das zweite Kapitel II, 19 bis III, 17, das dritte IV, 1 bis IV, 25. Während wir 28 Kapitel bei Matthäus zählen, hat die Handschrift deren nur 25.

42 Miniatur des Evangelisten Matthäus.

43 Reich verzierter Anfang des ersten Evangeliums

INCIPIT EVANG. SCDM MATHEUM.

LIBER
GE
NE

RATIONIS

44—51 Text des Matthäusevangeliums in schwarzer Schrift mit einfachen goldenen Anfangsbuchstaben. Am Rande sind alle Stellen, welche im Canon I—X erwähnt wurden, mit fortlaufenden, in Gold geschriebenen Ziffern versehen. Bei Matthäus steigen diese Ziffern bis auf 355, sie beginnen bei Markus wiederum mit 1 und gehen bis 234. Neben jeder Zahl stehen Nummern, welche die Parallelstellen der anderen Evangelien angeben.

52 Bild mit drei Scenen, in denen nach Matthäus IV, 1—11 die Versuchungen Christi dargestellt sind. Um die späteren Erläuterungen verständlicher zu machen, werden wir die einzelnen Miniaturen, welche Ereignisse aus den Evangelien zum Gegenstande haben, mit fortlaufenden arabischen Ziffern und ihre Scenen mit den Buchstaben A, B, C bezeichnen. Diese erste Darstellung, welche eine evangelische Geschichte in drei Scenen illustrirt, erhält demnach die Zeichen: 1, A; 1, B; 1, C.

53—67 Fortsetzung des Matthäusevangeliums. Alle Bilder sind in den Text, zu dem sie gehören, eingeschoben, so dass dieser auf der den Miniaturen gegenüberliegenden Seite steht. Die dem Text entsprechenden Malereien sind nicht immer auf der Vorderseite der Blätter, welche mit ungleichen Zahlen bezeichnet ist, sondern auch oft auf der Rückseite angebracht.

68 Bild des Meeressturmes, Matth. VIII, 23—27, in zwei Scenen. In der ersten schläft Christus im Schiffe (2, A), in der zweiten gebietet er den Winden (2, B).

69—91 Text des Evangeliums.

92 Bild mit der Geschichte der Enthauptung des Vorläufers in drei Scenen (3, A; 3, B; 3, C.), Matthäus XIV, 3—12.

93—102 Text.

103 Bild der Verklärung Christi, Matthäus XVII, 1—8. (4.)

104—114 Text.

115 Darstellung der Geschichte der Söhne des Zebedäus, Matthäus XX, 20—28. (5.)

116—152 Text des Evangeliums bis zum Schlusse.

153 Leere Seite.

154 Die Seite ist fast leer, nur unten stehen zwei Reihen in Goldschrift:

INCIPIT ARGUMENTUM
EVANGELII SCDM MARCUM.

155—156 Lebensbeschreibung des heil. Markus: Marcus evangelista Dei et Petri in baptismate filius atque in divino sermone discipulus . . . mit den Schlussworten: qui incrementum praestat Deus est.*

156—158 Incipit Breviarium. Inhaltsangabe der einzelnen Kapitel des Markusevangeliums.

159 Leere Seite.

160 Bild des Evangelisten Markus.

* Vergl. Divi Hieronymi (ut nonnulli putant) in Evangelium secundum Marcum praefatio bei Migne, Cursus S. Scripturae tom. 22. p. 12.

Digitized by Google

161 Anfang des Markusevangeliums mit den Worten:

INCIPIT EVANG. SCD. MARCUM.

IN

ITIUM EVAN

GELII

162—234 Text des Markusevangeliums, in welchen die folgenden vier Miniaturen eingeschoben sind:

176 Bild des Besessenen von Gerasa, Markus V, 1—17. (6.)

190 Bild der Brodvermehrung, Markus VI, 34—44. (7.)

197 Bild des besessenen Sohnes, Markus IX, 13—25. (8.)

208 Bild der Tempelreinigung, Markus II, 15—17. (9.)

235 Leere Seite.

236 Seite, die bis auf drei Reihen leer ist, in denen man unten liest:

INCIPIT ARGUMEN

TUM EVANGELII SECUNDUM

LUCAM.

237—239 Lebensbeschreibung des heil. Lukas: Lucas Syrus antiochensis . . . mit den Schlussworten: renuit, quam fastidientibus prodesse.*

239—242 Inhalt (breviarium) des Lukasevangeliums.

243 Juramentum notarii (et cellarii) in schlechter und später Schrift.

244 Bild des heil. Lukas.

245 INCIPIT EVANGELIUM SCDM LUCAM.

QUO

QUI

DEM

MULTI CO

NATI SUNT

246—369 Text des Lukasevangeliums mit sechs Bildern.

249 Bild der Verkündigung Mariä, Lukas I, 26—38. (10.)

255 Bild der Geburt Christi und der Erscheinung der Engel bei den Hirten, Lukas II, 1—14. (11, A; 11, B.)

258 Die Opferung Christi im Tempel; Simeon und Anna, Lukas III, 22—40. (12.)

302 Maria und Martha empfangen den Besuch des Herrn, Lukas X, 38—42. (13.)

328 Die Parabel vom armen Lazarus in drei Scenen, Lukas XVI, 19—31. (14, A; 14, B; 14, C.)

340 Zachäus auf dem Baume, Lukas XIX, 1—10. (15.)

341—369 Schluss des Lukasevangeliums.

371—372 Pericope aus Lukas III mit dem Berichte über die Taufe und mit dem Geschlechtsregister Christi. Wie das Geschlechtsregister nach Matthäus, im Anfang der Handschrift, so ist auch der hier vorliegende Abschnitt mit Noten versehen. Beide Stücke wurden bei Processionen gesungen. Der Codex diente also bei denselben, wie schon bemerkt, als Schaustück. Wie die Blätter mit den Seiten 1—4, so ist auch das Blatt mit den Seiten 371—372 aus schlechterem Pergament später eingefügt. Es folgt daraus, dass der Codex umgebunden und demnach auch neu beschnitten worden ist.

* Migne, Patrologia lat. tom. 30. p. 643. Praefatio falso adscripta b. Hieronymo in Evangelium secundum Lucam.

373 Leere Seite.

374 Unten steht auf der sonst leeren Seite, den Seiten 34, 154 und 236 entsprechend, in zwei und einer halben Reihe mit Goldbuchstaben geschrieben:

INCIPIT ARGUMEN
TUM EVANGELII SECUNDUM
IOHANNEM

375—376 Lebensabriss des heiligen Johannes: Hic est Johannes unus ex u. s. w.

376—378 Inhaltsverzeichniss (breviarium) des Johannesevangeliums.

379 Juramentum decani in später und schlechter Schrift.

380 Bild des Evangelisten Johannes.

381 Reicher Anfang des Johannesevangeliums.

INCIPIT EVANG SCDM IOHAN.

IN
PRIN CIPIO
ERAT VERBVM

382—479 Text des Johannesevangeliums mit sechs Bildern.

440 Bild der Fusswaschung, Johannes XIII, 1—15. (16.)

458 Ein Bild mit zwei Scenen, in denen Christus vor dem Hohenpriester steht (17, A.) und von Petrus verleugnet wird. (17, B.)

464 In der unteren Hälfte ist ein Juramentum canonicorum eingetragen.

465 Bild der Kreuzigung, Johannes XIX, 18. (18.)

468 Christus erhält die Seitenwunde; den Schächern werden die Beine zerschlagen, Johannes XIX, 31—37. (19.)

Es ist beachtenswerth, wie rasch sich hier die Bilder folgen, und wie wenig Text zwischen ihnen steht.

470 Ein Bild mit zwei Scenen, der Abnahme vom Kreuze (20, A.) und dem Besuch der Jünger am Grabe (20, B.), nach Johannes XIX, 38—42.

475 Jesus erscheint dem Thomas, Johannes XX, 24—29. (21.)

476—479 Schluss des Johannesevangeliums.

479 In der unteren Hälfte: Juramentum vicarii regis in schlechter und später Schrift.

481 In nomine Domini Nostri Jesu Christi incipit capitulare evangeliorum de anni circulo. Es folgt ein Verzeichniss der Evangelien für einzelne Feste, die Sonntage und viele Wochentage. Dasselbe beginnt nicht mit dem I. Adventssonntage, sondern mit Weihnachten und zwar in folgenden Worten: In nativitate Domini. Ad sanctam Mariam secundum Lucam.

Aus der langen Reihe der verzeichneten Feste sind die folgenden herauszuheben, weil sie wichtige Fingerzeige zur Beantwortung der Frage bieten, in welchem Kloster die Handschrift entstanden sei.

482 In die supra scripto (octava Domini) natale sancte Martine.

485 Die 22. mensis supra scripti (Januarii) natale vincentii, statio in basilica sancti eusebii juxta merulana. Die supra scripti in sancti anastasii monachi.

487 Die mensis supra scripti (Februarii 14.) natale sancti valentini.

499 Die 28. mensis supra scripti (Junii) Translatio corporis sancti iohannis pontificis — — die supra scripto vigilia apostolorum petri et pauli.

507 Kalendas novembr. natale sancti cesarii.

508 Der 11. November hat zwei Feste, natale sancti mennae, und natale sancti martini.

Digitized by Google

Auf Palmsonntag steht: ebdomada VII. Nach Pfingsten werden nur zwei Wochen gezählt, dann kommt natale apostolorum Petri et Pauli am 28. Juni, wonach sechs Sonntage folgen. Nach dem Feste des heil. Laurentius (10. August, werden fünf und nach dem Feste des heil. Cyprian am 14. September (wohl Schreibfehler statt 16. September, da für den 14. Kreuzerhöhung angegeben ist, werden sieben Sonntage gezählt. Es sind also im Ganzen 2 + 6 + 5 + 7 = 20 Sonntage nach Pfingsten namentlich aufgeführt, während das römische Missale 24 Sonntage nach Pfingsten zählt. Die Adventssonntage sind am Ende des Verzeichnisses in der alten Reihenfolge als IV., III., II., I. Sonntag verzeichnet.

511—512 Auf den beiden letzten Seiten findet man Evangelien, die bei der Weihe eines Bischofs oder Priesters, bei Einkleidung von Ordenspersonen und bei ähnlichen Gelegenheiten dienen sollten.

Die ganze Handschrift bietet, wie aus der eben gegebenen Uebersicht erhellt, 2 gemalte Seiten mit den Widmungsbildern, 4 Seiten mit den Bildern der Evangelisten, 4 mit den reich verzierten Evangelienanfängen und 21 mit Bildern zu den Evangelien, so dass sich die Zahl der Miniaturen im Ganzen auf 27, die der bemalten Seiten aber auf 31 beläuft.

Die Bilder zur Jugendgeschichte Christi stellen im Aachener Codex Ereignisse dar, die nur bei Lukas erzählt werden; alle Bilder schliessen sich auch in ihrer Stellung enge an den Text an, in den sie am gehörigen Orte eingeschoben sind. So war es nicht möglich, sie in chronologischer Folge anzuordnen. Es sind aber doch der Zeitfolge gemäss alle Bilder der Leidensgeschichte in das Johannesevangelium verlegt. In Folge dieser Anordnung folgen in diesem Evangelium die Bilder rasch aufeinander, und ist der Text durch die Illustrationen nicht gleichmässig unterbrochen. Bei Lukas häufen sich in ähnlicher Weise die Bilder im Anfange bei der Jugendgeschichte Christi.

Aus dieser Stellung der Miniaturen folgt, dass es keineswegs in der Absicht des Malers lag, die vier Evangelien frei zu illustriren. Er wählte vielmehr zu ihrer Verzierung aus dem Schatze bekannter oder vorliegender Darstellungen eine Anzahl aus und fügte sie an den betreffenden Stellen ein. Bei der Auswahl bevorzugte er dann jene Bilder, welche dem Geschmacke seiner Zeit und den Festen des Kirchenjahres am meisten entsprachen.

II.

Der Inhalt des Codex Egberti zu Trier.

Egbert, der Sohn des Grafen Theodorich II. von Holland, wurde im Jahre 977 durch die wohlverdiente Gunst des Kaisers Otto II. und der Theophanu, der Tochter des griechischen Kaisers Romanus II., auf den erzbischöflichen Stuhl von Trier erhoben. Er regierte bis zum Jahre 993 und erhielt die unter seinem Namen bekannte Handschrift von den Mönchen Kerald und Heribert. Dieselbe verdient ihren Ruf schon desshalb, weil die beiden genannten Mönche sich auf dem Widmungsblatte als Mitglieder

Digitized by Google

der berühmten Klöster der Reichenau einführen und somit ihr Buch einen festen Anhalt zur Beurtheilung der Kunst jener Inselklöster bietet. In den letzten Jahren ist die Handschrift wiederholt eingehend und gründlich untersucht worden, und so hat sie für deutsche Kunstgeschichte eine Epoche machende Bedeutung gewonnen.* Ihr Verhältniss zur Aachener Handschrift muss also möglichst klar bestimmt werden.

Inhaltlich sind beide Handschriften schon dadurch unterschieden, dass die Aachener den vollen Text der vier Evangelien enthält, die Trierer dagegen nur jene Abschnitte aus den Evangelien, welche während des Kirchenjahres verlesen werden. Gemäss einer durchaus willkürlichen Benennung wäre also die letztere ein Evangelistar mit den Pericopen, die erstere ein Evangeliar.

Im Ottonischen Codex sind weiterhin die Miniaturen dem Texte der Evangelisten eingefügt, und sie folgen sich darum keineswegs in geschichtlicher Ordnung, indem ja z. B. die Jugendgeschichte Christi erst bei Lukas bildlich erläutert wird. In der Handschrift des Egbert begleiten dagegen die Bilder den Verlauf des Kirchenjahres vom Advent bis zum Pfingstfeste. Sie beginnen am Mittwoch nach dem dritten Adventssonntage mit dem Bilde der Verkündigung und enden am Pfingstsonntage mit dem der Aussendung des heil. Geistes. Wie die Vertheilung der Bilder, so ist auch die Anordnung der Pericopen in beiden Handschriften verschieden.

Ehedem begannen die Evangelienbücher mit dem Weihnachtsfeste. Darum bringt das Aachener Buch in seiner Aufzählung der Evangelien dieses Fest an erster Stelle, und darum finden sich im Egbertcodex die Adventssonntage in der Ordnung IV., III., II., I. (vor dem Weihnachtsfeste) am Ende des Buches. Nun wollte aber der Maler desselben Codex seine Bilder nicht nur neben die Evangelien stellen, zu deren Illustration sie dienen, sondern diese Bilder auch chronologisch ordnen. Die Miniaturen mit der Darstellung der Verkündigung, der Heimsuchung und der Erscheinung des Engels beim heil. Joseph gehörten aber zu Adventsevangelien. So entschloss er sich, die Adventspericopen in der neueren Ordnung I., II., III., IV. auch an den Anfang seines Buches zu stellen.

Ein zweiter Unterschied besteht darin, dass in der Aachener Handschrift nur 20 Sonntage nach Pfingsten gezählt werden. Der Trierer Codex zählt deren 25, also noch einen mehr als das Römische Messbuch. Weiterhin bietet letzterer am Ende Pericopen, welche an Festen der Apostel, Märtyrer und anderer Heiligen gelesen werden sollen, also ein Commune Sanctorum. Das Ottonische Evangelienbuch bietet keine solche vielen Heiligen gemeinsame Evangelien, bringt aber an ihrer Stelle Pericopen für die Weihen. Feste der einzelnen genannten Heiligen sind im Aachener Kalender über das ganze Kirchenjahr vertheilt und treten häufig auf, während sie uns im Trierer Buch nur selten und nur in der Zeit nach dem fünften Pfingstsonntage begegnen.

Kleinere Unterschiede, z. B. dass im Egbertcodex der Palmsonntag Dominica in palmis genannt ist, während im anderen Codex ebdomada VII. geschrieben ist, sind unerheblich. Das Gesagte genügt zum Nachweise, dass hier verschiedene Redactionen des Römischen Messbuches vorliegen.

* Vergl. Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha von K. Lamprecht, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 70, S. 56—112 und Tafel I—VIII (oder III—X); Die Miniaturen des Codex Egberti in unveränderlichem Lichtdruck herausgegeben von F. X. Kraus. Freiburg, Herder 1884; Westdeutsche Zeitschrift, Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, von Springer. Trier 1884, S. 201 f.; Erzbischof Egbert von Trier und die byzantinische Frage von Beissel, Stimmen aus Maria — Laach, 1884, II. S. 260 f.

Digitized by Google

Der Trierer Codex enthält entweder die Evangelien, welche damals in der Reichenau gesungen wurden, oder, wenn er im Auftrage Egberts hergestellt worden ist, diejenigen, welche in seiner Erzdiöcese vorgeschrieben waren. Der Aachener Codex ist jedenfalls nicht für die dortige Münsterkirche geschrieben, sondern von einem Mönche dem Kaiser, wie es scheint, zum persönlichen Gebrauche überreicht. Er bietet demnach entweder jene Pericopen, welche im Kloster des Schreibers bei der Feier der heil. Messe verwendet wurden, oder wahrscheinlicher, jene, die man am Kaiserhofe zu lesen pflegte.

Auffallender Weise stimmt weder die Festordnung der Aachener Handschrift noch auch diejenige der Trierer mit einem der von Piper besprochenen Karolingischen Kalendarien überein, selbst nicht mit dem von ihm abgedruckten Kalendarium der Reichenau.* Es war eben in der Zeit vor dem Jahre 1000 noch alles in lebendiger Entwicklung, die Kalendarien wurden stetig vermehrt und zwar oft nach den Verordnungen der Aebte des Klosters, in welchem sie für den Gottesdienst benutzt wurden. Darum mussten auch die Reichenauer Kalendarien im 10. Jahrhundert anders sein als in den vorhergehenden Zeiten. Ueberdies führen die Evangelienbücher nicht alle Heiligennamen auf, weil die Evangelien für die Feste vieler Heiligen aus dem Commune genommen wurden.

Der Hauptwerth der Handschrift des Erzbischofs Egbert liegt in ihren zahlreichen Miniaturen. Dieselben sind in folgender Weise auf die Seiten des kostbaren Buches vertheilt:

2 Widmungsschrift auf einem Purpurblatt, mit verschlungenen Drachen in dem Rahmen.

3 Widmungsbild. Zwei Mönche überreichen dem Erzbischofe ihr Buch.

6 — 7 und 10—11 Die Bilder der vier Evangelisten. Jedes derselben nimmt eine volle Seite ein. Die Rückseite des Widmungsblattes, der Evangelistenbilder und des Titels, also Seite 4—5, 8—9, 12 und 14 sind leer geblieben.

13 Der Titel auf Purpurgrund geschrieben.

15 Grosse Initiale und verzierter Anfang des Evangeliums des I. Adventssonntages auf Purpurgrund.

18 Bild der Verkündigung (1.), zum Evangelium des Quatembermittwochs der III. Adventswoche, Lukas I, 26—38. Die bis dahin aufgezählten Bilder und Zierschriften füllen immer die ganze Seite. Auf Seite 18 aber stehen oben 9 Zeilen Text, so dass für das Bild nur mehr der Raum von 13 weiteren Zeilen bleibt. Dieser Raum kann also mit dem Bruche $^{13}/_{22}$ bezeichnet werden. Nach dieser Methode der Berechnung der Bildgrösse wird auch das Maass der folgenden Miniaturen anzugeben sein. Jede derselben ist 13 cm breit, und jede Zeile ist ungefähr 0,85 cm hoch.

20 Bild der Heimsuchung (2.), zum Evangelium des Quatemberfreitags nach dem III. Adventssonntage, Lukas I, 39—47. ($^{13}/_{22}$.)

23 Der Engel bei Joseph (3.), zum Evangelium der Weihnachtsvigil, Matthäus I, 18—21. ($^{12}/_{22}$.)

26 Bild der Geburt Christi (4, A.) und der Hirten auf dem Felde (4, B.), das eine ganze Seite füllt ($^{22}/_{22}$.), beim Evangelium der ersten Weihnachtsmesse steht und aus Lukas II, 1—14 stammt.

* Piper, Karls des Grossen Kalendarium und Ostertafel aus der Pariser Urschrift. Berlin 1858. Die Reichenauer Kalendarien S. 78 ff.

Digitized by Google

Bild des Kindermordes (5.), zum Evangelium des vierten Weihnachtstages, des Festes der unschuldigen Kinder, Matthäus II, 13—18. ($^{15}/_{22}$.)

33 Bild der heiligen drei Könige, welche in einer oberen Scene den Stern sehen (6, A.) und in der Hauptscene unten vor dem Kinde niederfallen (6, B.), wie im Evangelium von Epiphanie nach Matthäus II, 1—12 erzählt ist. ($^{12}/_{22}$.)

35 Bild der Darbringung im Tempel (7.), zum Evangelium des Sonntages innerhalb der Weihnachtsoktav, nach Lukas II, 33—40. ($^{13}/_{22}$.)

Die Ordnung der beiden letzten Evangelien ist hier der Bilder wegen umgestellt. In späterer Zeit kam das Evangelium der Darbringung im Tempel am 2. Februar, dem Feste Maria Lichtmess (Purificatio), ikonographisch zur Geltung. Der Maler des Codex hat also hier die spätere Ordnung schon vorher eingehalten, wie er ja auch wegen seiner Bilder die Adventsevangelien, die damals noch am Ende der Evangelienbücher ihren Platz hatten, an den Anfang versetzt hat, wo sie im heutigen Messbuche stehen, das mit dem ersten Adventssonntage beginnt.

36 Das Bild des zwölfjährigen Heilandes unter den Schriftgelehrten (8.), zum Evangelium des I. Sonntages nach Dreikönige. (Dom. I. post Theophaniam.) Lukas II, 42—52. ($^{11}/_{22}$.)

38 Das Bild der Taufe Christi (9) steht vor dem Evangelium des Mittwochs nach Dreikönige, Johannes I, 29—34, dem das Evangelium des Oktavtages von Epiphanie, Matthäus III, 13—17, folgt. Beide Pericopen berichten über die Taufe Christi, die letztere ausführlicher und klarer. Nichts destoweniger hat diese ihren Platz nicht behauptet, indem jetzt die erstere im Römischen Messbuche am Oktavtage von Epiphanie gelesen wird. ($^{14}/_{22}$.)

40 Bild der Hochzeit von Cana, (10.), zum Evangelium des II. Sonntages nach Dreikönige, Johannes II, 1—11. ($^{13}/_{22}$.)

42 Bild der Heilung des Aussätzigen (11.), zum Evangelium des III. Sonntages nach Dreikönige, aus Matthäus VIII, 1—13. ($^{13}/_{22}$.)

43 Das Bild des Hauptmannes von Kapharnaum (12.) gehört noch zur Fortsetzung des Evangeliums des III. Sonntages nach Dreikönige.

44 In dem folgenden Bilde sieht Lamprecht die Heilung des Knechtes des Hauptmannes, also eine dritte Illustration zum Evangelium des III. Sonntages nach Dreikönige. Kraus zieht das Bild zum folgenden Evangelium, dem des Mittwochs nach dem III. Sonntage nach Dreikönige, und will in ihm die Heilung der Schwiegermutter des Petrus (13.), Lukas IV, 38—43, finden. Letztere Ansicht ist schon darum die richtige, weil Christus vor der kranken Person steht. Er kam in der That zur Schwiegermutter des Apostelfürsten, während der Hauptmann sich für unwürdig erachtete, den Herrn in sein Haus aufzunehmen und zum kranken Knechte zu führen.

Die drei eben genannten Bilder heben sich durch sehr bezeichnende Eigenheiten aus dem Kreise der übrigen Miniaturen der Handschrift heraus. Es hat nämlich Petrus bei der Heilung des Aussätzigen (11.) einen Nimbus, der ihm in allen anderen Bildern dieses Codex fehlt, und im Bilde 12 ragt beim Nimbus Christi das Kreuz über die Peripherie heraus, was sonst nicht der Fall ist. Ebendaselbst steht neben dem Herrn nicht, wie sonst im Codex, die griechische Beischrift IHC = IES, sondern die lateinische, corrumpirte IHS (Jhesus). Ferner ist auf den Bildern 12 und 13 Christus mit mehreren Aposteln ausnahmsweise mit Bart dargestellt. Endlich haben der Hauptmann und seine Begleiter weit engere Beinkleider als die Männer der andern Bilder. Ihre Mäntel sind überdies am Knopfe ausnahmsweise mit Schleifen versehen. Die wichtigen Folgerungen, welche sich aus diesen Einzelheiten ergeben, werden weiter unten zu besprechen sein.

46 Die Heilung der verdorrten Hand (14.), zum Evangelium des Freitages nach dem III. Sonntage auf Dreikönige, Markus III, 1—5. ($^{12}/_{22}$.) Die beiden zuletzt genannten Evangelien fehlen im heutigen Messbuche, das nur für die Quatembertage und in der Fastenzeit Ferialmessen kennt.

47 Das Bild des Meeressturmes, zum Evangelium des IV. Sonntages nach Dreikönige, Matthäus VIII, 23—37. ($^{18}/_{22}$.) Es enthält zwei Scenen, indem Christus zuerst schlafend dargestellt ist (15, A.), dann aufrecht stehend und dem Sturm Stille gebietend. (15, B.)

48 Das Bild der Heilung der Blutflüssigen (16.) dient mit dem folgenden zur Illustration des Evangeliums des Mittwochs nach dem IV. Fastensonntage, welches heute am XXIII. Sonntage nach Pfingsten verlesen wird und aus Matthäus IX, 18—26 genommen ist. Es hat also hier ein Ferialevangelium zwei Bilder, während nach Pfingsten weder ein Sonntag noch ein Fest illustrirt wird. ($^{13}/_{22}$.) Das Bild der Blutflüssigen war in der altchristlichen Kunst so häufig, dass der Maler es kaum auslassen konnte.

49 Die Erweckung der Tochter des Jairus. (Bild 17, Grösse $^{18}/_{22}$.) Der V. Sonntag nach Dreikönige hat als Evangelium das Gleichniss vom Unkraut. Er bleibt ohne Bild, weil die Handschrift des Erzbischofs Egbert keines der biblischen Gleichnisse bildlich darzustellen versucht. Alle übrigen Sonntage von Weihnachten bis Septuagesima ausschliesslich haben ihre Miniatur erhalten.

52 Illustration zur Pericope des Mittwochs nach dem V. Sonntage, worin nach Markus V, 1—19 erzählt wird, wie die Teufel in die Schweine der Gerasener fahren. Das Bild ist grösser ($^{18}/_{22}$.) als die übrigen gleicher Art, weil es zwei übereinander gestellte Scenen enthält, nämlich unten die Austreibung der bösen Geister (18, A.), oben den Bericht der Boten über den Verlust der Heerden. (18, B.)

54 Christus auf dem Meere wandelnd (19.), zum Evangelium des VI. Sonntages nach Dreikönige, Matthäus XIV, 22—33. ($^{14}/_{22}$.) Heute wird am genannten Sonntage der Abschnitt Matthäus XIII, 31—35 verlesen. Die Geschichte vom Wandeln auf dem Meere nach Markus VI, 45—52 ist auf den Samstag nach Aschermittwoch gelegt.

56 Christus beruft den Matthäus. (Bild 20, Grösse $^{14}/_{22}$.)

57 Die Pharisäer fragen die Jünger, warum Jesus mit den Sündern speist. (21.) Die beiden Bilder aus der Geschichte des Apostels Matthäus (20 und 21) stehen beim Evangelium des Freitages nach dem VI. Sonntage nach Dreikönige, das aus Matthäus IX, 9—13 genommen ist und heute am Feste des genannten Apostels verlesen wird. Wahrscheinlich ist in der Handschrift dieser Abschnitt mit zwei Bildern ausgestattet, weil dem Zeichner mittelbar oder unmittelbar ein illustrirtes Matthäusevangelium vorlag, in dem diese Geschichte zu Ehren des Verfassers reich mit Bildern versehen war. ($^{14}/_{22}$.) Die Handschriften von Gotha und Hildesheim haben statt der Anfrage der Pharisäer, das Mahl, welches dieselbe veranlasste, dargestellt.

61 Jesus heilt einen Blinden bei Jericho (22.), wie das Evangelium zum Sonntage Quinquagesima, Lukas XVIII, 31—43, berichtet. ($^{15}/_{22}$.)

Am Sonntage Quadragesima ist auffallender Weise die Versuchung Christi, welche dann als Evangelium verlesen wird, nicht bildlich dargestellt. Der Grund dieser Auslassung liegt wahrscheinlich darin, dass ein solches Bild die chronologische Ordnung des Malers zu sehr verwirrt hätte.

67 Christus reinigt den Tempel (23.), zum Evangelium des Dienstages nach dem I. Fastensonntage, Matthäus XXI, 10—17. ($^{15}/_{22}$.)

70 und 71 Die Bitte der Cananäerin (24.) und das wiederholte Flehen derselben. (25.)

Beide Bilder gehören zum Evangelium des Donnerstages nach dem I. Fastensonntage, Matthäus XV, 21—28. Aus ihrer Anordnung erhellt, dass der Schreiber mit dem Maler, wenn er nicht mit ihm eine Person ausmachte, die Anordnung der Miniaturen genau überlegt hat. Beide Bilder füllen nämlich mit ihrem Texte gerade zwei Seiten. Unter dem ersteren ist in acht Linien die erste Hälfte, unter dem zweiten in sieben Linien der Rest des evangelischen Berichtes angebracht. Die Grösse der Bilder ist demnach $^{14}/_{22}$ und $^{15}/_{22}$.

72 Die Heilung des Lahmen am Teiche Bethsaida. Der Gelähmte liegt unten vor Christus. (26, A.) Oben in der linken Ecke wird ein anderer Kranker ins Wasser gebracht; ein Engel berührt es. (26, B.) Dieses Doppelbild steht beim Evangelium nach Johannes V, 1—15, welches am Freitage

Digitized by Google

nach dem I. Fastensonntage gelesen wird, so dass in dieser Woche, die freilich eine Quatemberwoche ist, der Sonntag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag Bilder erhalten. ($^{15}/_{22}$.)

88 Evangelium des Freitages nach dem III. Fastensonntage, Johannes IV, 5—42, mit dem Bilde der Samariterin. (Bild 27, Grösse $^{16}/_{22}$.)

92 Als Gegenstück zu dem vorhergehenden Bilde folgt: Christus und die Ehebrecherin (28.), deren Geschichte am Samstage derselben Woche aus Johannes VIII, 1—11 verlesen wird. ($^{15}/_{22}$.) Chronologisch fällt die Begegnung mit der Samariterin vor das zweite Paschafest des öffentlichen Lebens, die Begnadigung der Ehebrecherin aber nach dem dritten Osterfeste. Viele der oben erwähnten Wunder geschahen zwischen den beiden Ereignissen, in denen diese Frauen Hauptpersonen sind. Ihre Geschichten sind also wegen der innern Verwandtschaft einander näher gerückt, als die Zeitfolge es erlaubte.

95 Erste Brodvermehrung (29.), Johannes VI, 1—15, zum Evangelium des IV. Fastensonntages, Laetare. ($^{15}/_{22}$.)

96 Jesus vertheidigt sich wegen der ersten Tempelreinigung (30.), Johannes II, 13—25. Evangelium des Montages nach Laetare. ($^{15}/_{22}$.)

99 Heilung des Blindgeborenen am Teiche Siloa (31.), Johannes IX, 1—38, Evangelium für den Mittwoch derselben Woche. ($^{15}/_{22}$.)

104 Die Auferweckung des Lazarus (32.), nach Johannes XI, 1—45, für den Freitag nach Laetare. ($^{15}/_{22}$.)

Schaut man zurück auf die Bilder, welche Evangelien der Fastenzeit illustriren, so hat die erste Fastenwoche zwei Miniaturen erhalten, die zweite ist ohne Bild geblieben, die dritte hat zwei an ihrem Ende, je eines für den Freitag und Samstag vor Laetare. Die vierte Woche, also die Laetarewoche, zeigt deren vier, je eines am Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag. Es finden sich also in den acht Tagen nach dem Freitage vor Laetare nicht weniger als sechs Bilder. Nach Laetare folgt eine Lücke in den Bildern. Am Palmsonntage aber beginnen dann die Miniaturen, welche den Cyklus der Leidensgeschichte bilden. Es scheint demnach, dass der Maler mit Absicht so viele Bilder um den Laetaresonntag stellte, um das Auge zu erfreuen und ihm mitten in der Fastenzeit eine Erholung zu bieten.

129 Maria Magdalena salbt Christi Füsse. (33.) Evangelium des Montages in der Charwoche, nach Johannes XII, 1—11. ($^{15}/_{22}$.)

131 Einzug Christi in Jerusalem. (34.) Das Bild gehörte eigentlich auf den Palmsonntag, ist aber hier zwischen den Montag und Dienstag der Charwoche mit der Pericope aus Johannes XII, 12—16 eingeschaltet. So fordert es die Zeitfolge der Bilder, welche der Maler in den Miniaturen, so viel als möglich, einzuhalten sich bestrebt. ($^{14}/_{22}$.)

155 Die Fusswaschung (35.), zum Evangelium des Donnerstages der Charwoche, Johannes XIII, 1—15, in einem einfachen Bilde, welches ausnahmsweise die ganze Seite füllt. ($^{22}/_{22}$.)

158 Das Bild der Gefangennehmung Christi zeichnet sich nicht nur durch die reiche, mit geperlten Säumen besetzte Kleidung des Malchus und der Juden aus, sondern ist auch die erste Miniatur, welche in diesem Codex mit Inschriften versehen ist, die in horizontale Bänder eingeschrieben sind. Bis dahin standen nämlich die Inschriften einfach in der Luft. Mit den sechs folgenden Malereien illustrirt das vorliegende Bild die Leidensgeschichte Christi nach Johannes, welche am Charfreitage verlesen wird. ($^{15}/_{22}$.)

160 Das zweite Bild der Leidensgeschichte hat wie das vorhergehende Inschriftbänder und steht demselben auch durch die reiche mit Perlen besetzte Kleidung mehrerer Personen nahe. Ein dritter Umstand, der dasselbe noch mehr aus dem System der übrigen Bilder der Handschrift heraushebt, liegt darin, dass es drei Scenen enthält. Dieselben sind so angeordnet, dass die Scene der Mittelreihe nicht in einen viereckigen, sondern in einen dreiseitigen Raum eingeschoben ist. Die obere Scene zeigt Jesus vor Annas, nach Johannes XVIII, 13 (37, A.), die kleine mittlere die Thürhüterin, welche nur im Brustbilde erscheint, aber wie die Samariterin im Bilde 27, reich gekleidet ist und zum sitzenden Petrus redet, 37, B.)

Digitized by Google

Unten ist endlich die Geisselung Christi (37, C.), nach Johannes XIX, 1 gemalt. Die Inschriftbänder, welche über die drei Scenen grade hinlaufen, ergeben zusammen den Vers:

Annas quem damnat | Petrus hic negat, | iste (Pilatus) flagellat. ($^{22}/_{22}$.)

163 Pilatus zeigt Christus den Juden und spricht: Ecce homo. (38.) Johannes XIX, 5. ($^{14}/_{22}$.)

164 Pilatus redet mit Christus (39.) und fragt ihn: „Woher bist du?“ Johannes XIX, 9—11. ($^{13}/_{22}$.)

166 Ganzseitiges Bild mit zwei Scenen. In der obern trägt Simon das Kreuz (40, A.), unten ist Jesus zwischen den Schächern gekreuzigt. (40, B.)

Die zweite Scene ist nach Johannes XIX, 18—25 gezeichnet; denn neben dem Kreuze steht ausser Maria und Johannes noch eine zweite Maria, und reicht ein Mann Jesu den Schwamm. Die erstere Scene ist dagegen bei Johannes nicht einmal angedeutet; denn es heisst dort (XIX, 17) einfach: „Jesus ging heraus und trug sein Kreuz“, während die übrigen drei Evangelisten ausführlich (Matthäus XXVII, 32, Markus XV, 21 und Lukas XXIII, 26.) von Simon von Cyrene erzählen. Der Maler weicht also hier vom Texte der Leidensgeschichte nach Johannes ab, den er zu illustriren unternahm, und erweitert ihn durch sein Bild:

168 Die Seitenwunde Christi. (41.) Johannes XIX, 31—37. ($^{14}/_{22}$.)

170 Ein Bild, das die ganze Seite füllt und zwei Scenen enthält, oben die Kreuzabnahme (42, A.), unten die Grablegung. (42, B.) Johannes XIX, 38—42.

172 Der Engel erscheint den drei Marien (43.), wie im Evangelium des Ostersonntages, Markus XVI, 1—7, erzählt wird. ($^{16}/_{22}$.)

176 Das Bild zum Evangelium des Ostermontages, Lukas XXIV, 13—35, hat zwei Scenen, welche die ganze Seite füllen. Die obere zeigt, wie Jesus mit zwei Jüngern auf dem Wege redet (44, A.), die untere, wie er mit ihnen in Emmaus speist. (44, B.)

177 Das Evangelium des Osterdienstages mit dem Bilde der Erscheinung Christi bei den Aposteln (45.), welches sich bei Lukas XXIV, 36—47 unmittelbar an die Erzählung von den Emmausjüngern anschliesst. ($^{15}/_{22}$.)

179 Das Bild zum Evangelium des Ostermittwochs zeigt Christus am See Tiberias (46.), Johannes XXI, 1—14.

181 Im Bilde zum Evangelium des Osterdonnerstages, in dem nach Johannes XX, 11—18 erzählt wird, wie Jesus der Magdalena erscheint (47.), hat der Maler seine chronologische Ordnung verlassen, indem das dargestellte Ereigniss am Morgen des Ostersonntages, also vor den in den Bildern 44, 45 und 46 geschilderten Erscheinungen eintraf. ($^{17}/_{22}$.)

185 Auf dem Bilde zum Evangelium des I. Sonntages nach Ostern stehen Christus und Thomas (48.), Johannes XX, 19—31. Diese Pericope folgt bei Johannes unmittelbar auf die des Osterdonnerstages. Sie fällt der Zeit nach vor die am Ostermittwoch verlesene, die im Bilde 46 illustrirt ist. Die Chronologie ist also in diesen Bildern wegen der Pericopen nicht eingehalten.

Die Evangelien des I. bis IV. Sonntages nach Ostern boten dem Maler keinen Stoff, weil sie entweder Reden enthalten, oder Thatsachen, welche der Zeit nach vor die schon geschilderten fallen. Das nächste Bild folgt erst fünfzehn Seiten später.

200 u. 201 Zwei Bilder zum Feste der Himmelfahrt Christi. In dem ersteren (49.) redet der Herr zu den Elfen ($^{13}/_{22}$.), im andern (50.) fährt er gegen Himmel auf ($^{22}/_{22}$.), Markus XVI, 14—20.

205 Das Bild zum Pfingstfeste (51.) zerfällt in zwei Abtheilungen. In der obern sieht man sieben Nischen, welche den Abendmahlssaal darstellen, oder wahrscheinlicher die Säulenhallen des Salomon, worin die Christen sich nach dem Berichte der Apostelgeschichte (V, 12.) versammelten. In den Nischen sitzen die Apostel, einzeln, paarweise oder zu dreien. Petrus führt den Vorsitz; über ihm schwebt das Zeichen des heiligen Geistes; vor ihm steht in der Mitte des Bildes ein Tisch, auf dem viele Goldstücke

Digitized by Google

liegen und den die Inschrift communis vita begleitet. Aus dem unteren Theile der Miniatur schauen acht Männer zu den Aposteln auf und hören deren Predigt. Ueber ihre Häupter geht eine Inschrift, die fragt:

Qua causa tremuli conveniunt populi?

Die Antwort bietet ein Vers, welcher über den Nischen der Apostel angebracht ist:

Spiritus hos edocens, linguis hic ardet et igne.

Somit sinnbilden die Männer der untern Abtheilung die zum Christenthume bekehrten Völker.

Da solche Verse im Egbertcodex nur in diesem Bilde und in dem der Verleugnung des Petrus (37.) vorkommen, scheint es wahrscheinlich, dass beide aus derselben Vorlage stammen, aus der auch wohl die Bilder mit den Darstellungen des Verrathes des Judas (36) und der Kreuzigung (40.) genommen sind.

Schwer ist die Antwort auf die Frage, was denn eigentlich auf dem eben beschriebenen Bilde zur Pfingstpericope dargestellt sei. Lamprecht antwortet wie Kraus: „Die Ausgiessung des heiligen Geistes.“ Ihre Erklärung findet eine Stütze in jenem Verse der Miniatur, der darauf hinweist, dass der heilige Geist in feurigen Zungen über die Apostel herabkam. Nichts destoweniger scheint sie aus zwei Gründen mangelhaft. Erstens fehlen nämlich die Feuerzungen über den Aposteln, zweitens gehört der Tisch mit den Goldstücken nicht unmittelbar zur Darstellung der Herabkunft des heiligen Geistes.

Alle Miniaturen des Codex illustriren Pericopen. Die Pericope des Pfingstfestes handelt nun aber nicht über die Ausgiessung des heiligen Geistes, sondern über seine höchste Wirkung, die Liebe. Es scheint demnach, dass das Pfingstbild den Erfolg der Predigt der Apostel schildern will. Sein Gedanke wäre demnach dieser: „Der heilige Geist brachte den Aposteln die Sprachengabe und eine brennende Liebe. Durch die Erleuchtung und Kraft des heiligen Geistes haben dann die Apostel jene Männer, die sich voll Zerknirschung um sie sammelten, zu solcher Liebe emporgeführt, dass dieselben ihr Vermögen hingaben und ein gemeinsames Leben begannen.“ Ist unsere Erklärung richtig, dann bezeichnet diese Miniatur, die letzte des Egbertcodex, eine ganz neue Richtung der Malerei. Alle früheren Bilder der Handschrift und alle Bilder des Aachener Codex waren nur Illustrationen einer Geschichte. Sie führten die Personen handelnd ein, wie der Text seinem Wortlaute nach angab. Im Pfingstbilde ist dagegen gewissermaassen ein Gedanke verkörpert: die Wirksamkeit des heiligen Geistes, deren schönste Frucht die Werke der Entsagung und Nächstenliebe sind.

Mit dieser inhaltsreichen und eigenartigen Miniatur, welche eine ganze Seite füllt, musste die Bilderreihe der Egberthandschrift enden. Ihr Maler konnte nicht weiter gehen, weil er nur die Evangelien illustriren und dabei seine Bilder im Ganzen und Grossen chronologisch anordnen wollte. Schon das Pfingstfest liegt über die Berichte der Evangelisten heraus und erhielt darum eine so eigenthümlich componirte Miniatur. In Folge des chronologischen Systemes bleiben die Seiten 206—324 ohne Bilder, weil die Pericopen, welche nach Pfingsten verlesen werden, auf Ereignisse zurückgehen, die vor dem letzten Osterfeste des Herrn geschahen. Die lange Reihe bilderloser Blätter, welche das letzte Drittel der Handschrift füllen, zeigt aber klar, dass die chronologische Illustrationsmethode doch auch ihre Schattenseite hatte, indem sie den Maler zwang, einen grossen Theil seiner Prachthandschrift ohne Schmuck zu lassen.

Von den 51 Bildern, womit die Evangelien im Egbertcodex illustrirt sind, gehören nicht weniger als 23 zum Johannesevangelium. Es sind diejenigen, welche mit den Nummern 9 bis 10, 26 bis 42 (mit Ausnahme der einen Scene 40 A.), 46 bis 48 und 51 bezeichnet sind.

Auf das Matthäusevangelium beziehen sich die Bilder 3, 5 bis 6, 11 bis 12, 15 bis 17, 19 bis 21 und 23 bis 25, also im Ganzen 14 Miniaturen.

Aus Markus stammen die Pericopen, welche durch die Bilder 14, 18, 43 und 49 bis 50 illustrirt sind, aus Lukas aber jene, bei denen die Bilder 1 bis 2, 4, 7 bis 8, 13, 22 und 44 bis 45 stehen.

Digitized by Google

Es hat demnach Johannes . . . . . 23 Bilder,
Matthäus . . . . . 14 „
Lukas . . . . . 9 „
Markus . . . . . 5 „

Der Umstand, dass in den Nummern 26 bis 42 im Ganzen 17 Bilder zum Johannesevangelium, in den Nummern 11 bis 25 aber 11 zum Matthäusevangelium gehören, reizt zu der Annahme, dass der Maler als mittelbare oder unmittelbare Quelle Rollen oder Bücher benutzt habe, in denen die Evangelien des Johannes und Matthäus behandelt wurden, wie die Genesis oder das Buch Josue in noch erhaltenen Bildwerken vorliegen. Dagegen ist aber erstens zu betonen, dass weder die 23 Bilder zu Johannes noch die 14 zu Matthäus im Egbertcodex aus einer einheitlichen Vorlage stammen, indem ja unter den Bildern zu Matthäus die Nummern 11 bis 12, unter den Bildern zu Johannes aber 37 und 40 nach andern Vorbildern gearbeitet sind, als die übrigen Miniaturen der Handschrift. Zweitens charakterisiren sich viele Bilder so, dass sie als Illustrationen zu den Pericopen entworfen und festgehalten zu sein scheinen. Beispielsweise findet sich in dem Bilde, wo die Teufel in die Schweine fahren, in allen hier in Rede stehenden Handschriften immer nur ein Besessener, so dass offenbar die Pericope aus Markus V, 1—19 illustrirt ist und nicht der Abschnitt Matthäus VIII, 28 ff., der von zwei Besessenen handelt. Grade dies Bild der Teufelaustreibung steht aber bei Egbert unter der Nummer 18 mitten zwischen sechs Bildern zu Matthäus (15 bis 17 und 19 bis 21), so dass also keineswegs eine Reihe von Illustrationen zu Matthäus den Zeichner festhielt. Ebenso berichtet Matthäus von zwei Marien, die zum Grabe gingen (XXVIII, 1.), Markus dagegen spricht in der Pericope, welche um Ostern verlesen wird, von dreien (XVI, 1.), und demnach zeigen die Osterbilder drei Frauen, welche zum Grabe kommen.

Lamprecht schliesst aus verschiedenen Gründen, der Text des Egbertcodex sei um das Jahr 969 geschrieben, die Miniaturen aber seien um das Jahr 975 gemalt. Kraus giebt zu, dass die von Lamprecht angegebenen Thatsachen wohl beachtenswerth seien, will aber doch die Schlussfolgerungen nicht ohne Vorbehalt annehmen.

Eine genauere Vergleichung der Handschrift zeigt, dass die Schlüsse, welche Lamprecht gemacht hat, nicht nur mit Vorsicht aufzunehmen sind, sondern als unhaltbar bezeichnet werden müssen.

Er behauptet erstens, auf Blatt 20ᵃ (Seite 39) des Trierer Codex werde die Epiphanieoktav (13. Januar) mit feria IV. post dominicam I. post Theophaniam bezeichnet. Kraus hat dies aufgenommen,* ohne die entscheidende Stelle im Codex, dessen Miniaturen er herausgegeben und den er weitläufig besprochen hat, anzusehen.

Im Gegensatze zu seiner Behauptung, die nur auf einem Leseversehen beruhen kann, hat Lamprecht an einer früheren Stelle** ganz richtig bemerkt, dass auf Blatt 19ᵃ des Egbertcodex das Evangelium der dominica I. post Theophaniam, und dann weiterhin auf Blatt 19ᵇ die Pericope Johannes 1, 29—34 als Evangelium der feria IV. folgt. Dieser Mittwoch kann aber dem 1. Sonntage nach Epiphanie ebensowohl vorangehen

* Jahrbücher a. a. O. S. 76; Kraus, Codex Egberti, S. 12.

** Jahrbücher. S. 65. Die Abhandlung von Lamprecht ist so sorgfältig gearbeitet, dass man darauf angewiesen ist, die Veranlassung zu suchen, welche ihn zu dem Missverständniss brachte. Sie liegt wohl darin, dass jenes Evangelium, welches im Codex Egberti für den Mittwoch angegeben ist, Johannes 1, 29—34, im heutigen römischen Messbuche wirklich am Oktavtage gelesen wird.

Digitized by Google

als folgen: denn, wenn z. B. Epiphanie auf den Dienstag fällt, ist der zweite Oktavtag ein Mittwoch, und der fünfte ein Sonntag (dominica I. post Theophaniam nach altem Sprachgebrauch, nach heutigem dominica infra octavam). Auf Blatt 20ª (Seite 39) findet sich dann erst die Aufschrift: In octava Epiphaniae Domini secundum Mattheum mit der Pericope aus Matthäus III, 13—17. Es ist also in dem Codex nirgendwo gesagt oder angedeutet, dass in dem Jahre, worin er geschrieben ward, die Oktav von Epiphanie auf einen Mittwoch fiel. Lamprecht führt dann aus, in den Jahren 969, 975 und 986 sei Dreikönige auf einen Mittwoch gefallen, also auch die Oktav ein Mittwoch gewesen. Wenn er nun aber schliesst, demnach sei der Codex in einem der Jahre 969, 975 oder 986 geschrieben, so beruhen diese Schlussfolgerungen auf seiner irrthümlichen Voraussetzung.

Aus dem weiteren Umstande, dass das Fest der Apostel Philippus und Jakobus zwischen dem Freitage nach dem II. Ostersonntage und dem III. Ostersonntage verzeichnet ist, folgt keineswegs, dasselbe sei damals auf einen Samstag gefallen, wie Lamprecht annimmt, und wie Kraus ihm wiederum nachschreibt. Im heutigen Brevier und Messbuch steht der Freitag nach der Oktav von Frohnleichnam zwischen dem 31. Mai und dem 2. Juni. Niemand folgert aber daraus, dass jener Freitag auf den 1. Juni fiel, als diese Bücher hergestellt wurden. Ebensowenig darf man darauf, dass im Jahre 969 das Fest jener Apostel auf einen Samstag und die Oktav von Epiphanie auf einen Mittwoch fiel, irgend einen Schluss für die Datirung des Egbertcodex bauen.*

III.

Der Inhalt der Echternacher Handschrift Otto's III. in Gotha.

Das Evangelienbuch von Gotha bringt, wie der Aachener Codex, den Text der vier Evangelien, übertrifft aber die Handschriften von Aachen und Trier nicht nur durch seine Grösse, sondern auch durch Bilderreichthum und einen überaus prachtvollen Einband. Es stammt aus der früher zur Diöcese Trier gehörenden Abtei Echternach

* Wenn Kraus in seiner Publikation der Miniaturen des Codex Egberti Seite 7 schreibt: „Da in dem Kalendarium des Codex Gertrudianus (von Cividale, der zu Egbert in naher Beziehung steht) Ostern zum 27. März (VI Kal. apr.) bezeichnet und B als Sonntagsbuchstabe aufgeführt wird, hat schon Lorenzo della Torre das Jahr 981 als Datum der Entstehung der Handschrift erkannt," so ist an Piper zu erinnern, der (Karls d. Gr. Kalendarium S. 80) darauf aufmerksam macht, dass man das ganze Mittelalter hindurch in der lateinischen Kirche an der Ansicht festhielt, Christus sei am 27. März auferstanden. Das Datum für Ostern im Codex Gertrudianus erinnert also nur an Christi erste Osterfeier, hat mit der Osterfeier zur Zeit des Schreibers der Handschrift nichts zu thun und kann, wie Piper an Beispielen nachweist, zur Datirung in keiner Weise verwerthet werden.

und ist im Jahre 1799 vom Herzoge von Sachsen-Gotha angekauft worden.* Die Mitte seines Prachtdeckels nimmt ein Elfenbeinrelief ein, welches die Kreuzigung Christi zeigt. Rings um diese Elfenbeinplatte stehen sechs Heiligenbilder: Maria, die Mutter Gottes, Petrus, der Patron des Domes und der Diöcese von Trier, Willibrord, der Patron von Echternach, und die drei von den rheinischen Benedictinern, denen Echternach gehörte, hoch verehrten Ordensheiligen: Bonifatius, Benedictus und Ludgerus. Diese sechs Namen beweisen, dass der Einband für Echternach angefertigt worden ist. Unter der Doppelreihe der genannten Heiligenbilder stehen die Figuren des „Königs" Otto und der „Kaiserin" Theophanu. Der „König" kann nur Otto III. sein, für den seine Mutter 983—991 die Regentschaft führte. Jedenfalls beweisen die Bilder der Kaiserin Mutter und ihres in jugendlichem Alter zum Könige erwählten Sohnes, dass Beide in einer nahen Beziehung zu dem Codex und zu seinem Einbande stehen. Gewöhnlich folgert man, sie müssten den Codex und den Prachtband dem Kloster Echternach als Zeichen besonderer Gewogenheit geschenkt haben. Die Emailplatten, welche den Einband zieren, stimmen mit den Arbeiten der Werkstätte des Erzbischofs Egbert überein, besonders mit den Emails des Andreasreliquiars in Trier und eines Reliquienkästchens in Aachen. Man hat daraus geschlossen, dass der ganze Einband** des Gothaer Buches in Trier angefertigt sei, wo damals auf Anregung des genannten Erzbischofs Künste und Wissenschaften in ungeahnter Weise aufblühten.

Man hat aus dieser Kunstblüthe und aus der Thatsache, dass der Einband im Trier'schen hergestellt worden ist, einen ersten Grund hergenommen, um auch den Schreiber und Maler der Handschrift in einer der Abteien der Trierer Diöcese zu suchen. Einen zweiten Grund für diese Ansicht bietet der Umstand, dass der Codex zweispaltig in Gold geschrieben ist „nach dem Vorbilde des dem Schreiber leicht erreichbaren codex aureus der Ada in Maximin bei Trier."***

---

* Lamprecht a. a. O. S. 78 ff.; Rathgeber, Beschreibung des herzoglichen Museums zu Gotha. S. 6 ff.; Jakobs und Eckert, Beiträge II. S. 27 ff.; von Quast' Zeitschrift II. S. 241 ff. Viele Initialen aus dem Echternacher Codex in der „Initialen-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts" von Dr. Karl Lamprecht. Leipzig 1882.

** Dass auch das Elfenbeinrelief des Prachtdeckels in Deutschland entstanden sein könnte und zwar nicht weit von dem Orte, wo der Codex ausgemalt worden ist, machen folgende Gründe wahrscheinlich: 1) finden sich in den Verzierungen der Canones des Codex mehrere Figuren, welche der Personification der Erde gleichen, die sich unter dem Kreuze des Elfenbeinbildes kauert; 2) hat auf einem Bilde des Codex einer der Könige solche Binden um die Waden geschlungen, wie sie einer der Soldaten auf der Elfenbeintafel trägt, und kommen solche Kleidungsstücke auf der Bernwardssäule in Hildesheim wiederholt vor; 3) findet sich die griechische Schreibweise des Namens Jesu ,IHC) wie auf der Kreuzesinschrift der Elfenbeintafel, mit wenigen Ausnahmen, regelmässig im Codex Egberti, und wenn das Gedächtniss den Schreiber nicht täuscht, auch in der Kreuzesinschrift der Gothaer Miniatur; 4) erinnert die Form der Lanze des Soldaten, der im Gothaer Basrelief Christi Seite öffnen will, an die Lanze des Soldaten in der Kreuzigungsscene der Hildesheimer Erzthüren; 5) beweisen die lateinischen Inschriften, dass die Elfenbeintafel sicher nicht aus Byzanz stammt. Warum sollten aber deutsche Mönche, welche in Italien geschult wurden, wie die des Egbert, nach ihrer Rückkehr nicht im Stande gewesen sein, solche Werke herzustellen?

*** Jahrbücher a. a. O. S. 78.

Digitized by Google

Diese Gründe unterliegen aber schwerwiegenden Bedenken: denn erstens folgt aus dem Orte der Herstellung des Einbandes sehr wenig für den Ort der Entstehung und Ausmalung des Textes; zweitens ist der Codex der Ada eine der Karolingischen Prachthandschriften, die damals nicht selten waren. Es beweist also die Aehnlichkeit mit diesem Codex wenig für den Ort des Ursprungs. Ein eingehendes Studium zeigt, dass der Gothaer Codex in auffallender Weise in der Mitte steht zwischen dem Codex Egberti und der gleich zu besprechenden Handschrift von Bremen. Was sein Verhältniss zum Egbertcodex angeht, so hat schon Lamprecht auf einen sehr wichtigen Umstand aufmerksam gemacht, indem er schreibt:*

„Christus trägt bei der Auferweckung des Lazarus im Codex Epternacensis eine Rolle in der Hand, im Codex Egberti dagegen ist die Rolle verschwunden, gleichwohl aber zeigt die Hand noch den früheren festhaltenden Gestus. Hier hat offenbar der Zeichner die Rolle nicht mehr verstanden (?) und sie desshalb in seiner Darstellung ganz weggelassen."

In der That erscheint Christus im Egbertcodex nur mit dem Buche. In einer ganzen Reihe von Bildern aber, in denen das Buch ihm fehlt (z. B. in den mit den Nummern 11, 13 und 14, 30 bis 32 bezeichneten Miniaturen), hält er seine Hand so, dass dieselbe in der Vorlage eine Rolle gehalten zu haben scheint. Dagegen ist der Heiland in Gotha sehr häufig mit einer Rolle dargestellt (z. B. bei der Berufung des Petrus und Andreas, bei der Heilung des Aussätzigen, beim Hauptmann, beim Blindgeborenen und beim Besessenen), während er in anderen Scenen, wie in Trier, ein Buch in der Hand hat.

Beachtet man nun, dass einerseits die Rolle in Trier schon vollständig verschwunden ist, die sich in Gotha noch in manchen Bildern erhalten hat, und dass andererseits der Gothaer Codex etwas jünger sein muss, als der Egbertcodex, weil er ein Geschenk der Theophanu und ihres Sohnes ist, und weil die Darstellung vieler Parabeln in seine Bilderreihe eingeschoben ist, so folgt daraus zweierlei. Erstens kann er nicht in der Reichenau geschrieben sein. Dort wäre man wohl schwerlich auf die Zeichnung der antiquirten und im Egbertcodex schon aufgegebenen Rolle zurückgegangen. Zudem ist Stil, Zeichnung, Farbengebung und Anordnung im Grossen wie im Kleinen von derjenigen der Handschrift des Egbert so verschieden, dass man unbedingt auf eine andere Gegend und auf eine andere Kunstschule hingewiesen wird. Zweitens kann der Egbertcodex dem Maler der Gothaer Handschrift nicht als Muster vorgelegen haben. Beide Evangelienbücher sind sich, besonders in der letzten Hälfte, sehr ähnlich. So sind die Bilder des Einzuges in Jerusalem, des Verrathes des Judas, der Kreuzabnahme, der Grablegung, sowie der Erscheinungen Christi vor Magdalena und Thomas in beiden Handschriften fast auf gleiche Weise dargestellt: sie müssen aber diese unleugbare Uebereinstimmung einem älteren Vorbilde verdanken, aus dem der

* Jahrbücher a. a. O. S. 111.

Digitized by Google

Maler des Trierer Buches die Rolle herüberzunehmen sich weigerte, während der andere Maler kein Bedenken trug, sie zu copiren. Dass aber doch nicht derselbe Codex beiden als Vorbild vorlag, sondern mehrere Mittelglieder bis zur ursprünglichen und gemeinsamen Vorlage einzuschieben sind, erhellt daraus, dass die Verschiedenheit der Handschriften zu gross ist, um solcher Mittelglieder entbehren zu können.

In Echternach kann der Gothaer Codex nicht geschrieben sein, und zwar erstens schon desshalb nicht, weil offenbar die kaiserliche Familie eine Handschrift, die sie einem Kloster schenkte, nicht in demselben Kloster in Auftrag geben konnte. Dasselbe ergiebt sich zweitens aus dem Verhältnisse des Gothaer Codex zu dem Bremer Evangelienbuche, das in Echternach entstanden ist. Das eben genannte Buch schliesst sich in seinem Stile, in den Bildern zu den Parabeln und in den Miniaturen der Evangelisten eng an den Gothaer Codex an, folgt aber in einer grossen Reihe seiner übrigen Bilder dem Egbertcodex. Wenn der Gothaer Codex in Echternach gemalt worden wäre, so hätte die dortige Schule die in ihm niedergelegten Traditionen entwickelt; nun aber greift sie für ihre Bremer Miniaturen copirend zugleich auf den Egbertcodex und auf den Gothaer Codex zurück, behandelt also letzteren wie das fremde Vorbild, welches aus der Reichenau gekommen war.

Ein zwingender Grund, den Ursprung des Gothaer Codex in einem Trierer Kloster zu suchen, scheint also nicht vorhanden. Jedenfalls zeigt dieser Codex eine solche Vollendung, dass er nicht einer neu aufblühenden, sondern einer seit Jahren erstarkten Schule gehört, die feste Wurzeln hat und darum Blüthen treibt, welche durch eine lange Entwicklung vorbereitet sind. Da viele Einzelheiten der Gothaer Handschrift mit den Kunstwerken der Bernwardinischen Schule in Hildesheim übereinstimmen, so darf ein Zusammenhang mit ihr nicht geleugnet werden. Die gegenseitigen Beziehungen können aber doch wieder keine unmittelbaren sein. Dies erhellt schon aus dem einen Umstande, dass die Hildesheimer Arbeiten technisch weit unter den Leistungen stehen, die den Codex von Gotha so vortheilhaft auszeichnen. Vielleicht dürfte es kein Fehlgriff sein, den Ursprung des Evangeliars von Gotha in einem der sächsischen Klöster zu suchen, das den Ausgangspunkt für den Hildesheimer Künstlerkreis bietet, und wohin die Karolingische Kunst verpflanzt worden war, um mit conservativem Fleisse erhalten, gepflegt und dem sächsischen Charakter angepasst zu werden.*

Die Ziertitel und Bilder der Handschrift von Echternach-Gotha sind in folgender Weise auf die einzelnen Seiten vertheilt.

1 Purpurblatt.

4 Christus, in Mitte der vier Evangelisten und der vier grossen Propheten thronend.

5 Zwei Engel halten eine Inschrifttafel, in deren Bordüre die Cardinaltugenden dargestellt sind.

* Freilich stehen die Miniaturen der Pariser Handschrift (bibl. nat. No. 641, suppl. lat.), welche am Ende des 10. Jahrhunderts vom Mönche Notker zu Prüm gemalt sind, den Bildern des Gothaer Codex nahe. Vergl. Labarte, Histoire des arts industriels, Album, pl. XC.

Digitized by Google

6—13 Die Vorreden des heil. Hieronymus mit vier reich verzierten Anfängen.

14—27 Die Canones des Eusebius mit reichem Anfange und Titelspruch in Bogenstellungen.

28—33 Die Lebensskizze des heil. Matthäus und die Inhaltsangabe seines Evangeliums mit einem Titelblatt und zwei reichen Anfängen.

34—35 Zwei Seiten mit gemusterten Verzierungen als Vorstehblätter zur ersten Bilderreihe.*

Erster Bildercyklus.

Vor jedem der vier Evangelien sind je zwei Paare gegenüberstehender Seiten mit 12 Bildern bemalt. Jede Seite hat 3 Bilder, im Ganzen illustriren also 48 Miniaturen die Evangelien. Der erste Bildercyklus zerfällt in zwei Abtheilungen, deren grössere in 9 Bildern mit 13 Scenen die Jugendgeschichte Christi enthält. Die zweite schildert in 3 Bildern mit 7 Scenen sein erstes öffentliches Auftreten.

1. Die Jugendgeschichte Christi.

36 Das erste Bild enthält in zwei nebeneinandergestellten Scenen: Die Verkündigung (1, A.) und die Heimsuchung. (1, B.) Das mittlere zeigt rechts die Geburt Christi (2, A), links die Anbetung der Hirten (2, B.), im unteren erscheinen die drei Könige vor Herodes. (3.)

37 Die heil. drei Könige beten oben das Kind an 4.), in der Mitte sieht man auf einer Seite, wie die schlafenden Könige von einem Engel zur Heimkehr ermahnt werden (5, A.), auf der anderen, wie sie wegreiten. (5, B.) In der vierten Scene, welche die unterste Reihe füllt, begegnet der greise Simeon seinem Heilande. (6.)

38 Oben erscheint in der ersten Scene ein Engel dem heil. Joseph, um ihn zur Flucht aufzurufen (7, A.), welche in der zweiten Scene dargestellt ist (7, B.); im Mittelbild befiehlt Herodes die Ermordung der Kinder (8.); unten sitzt der zwölfjährige Heiland zwischen den Gesetzesgelehrten. (9.)

2. Das erste Auftreten Christi.

39 Oben sind die drei Versuchungen Christi dargestellt (10, A, B und C.), in der Mitte in zwei Scenen die Berufung des Petrus und Andreas (11, A.) sowie die des zweiten Brüderpaares, Johannes und Jakobus (11, B.), unten wird Matthäus berufen (12, A.), und isst Jesus mit den Sündern. (12, B.)

40—41 Der Darstellung der Berufung des heil. Matthäus folgt das Bild des Evangelisten selbst, welches eine grosse Folioseite füllt. Dem Evangelisten gegenüber hält ein geflügelter Mensch, sein Symbol, eine mit zwei Hexametern beschriebene Inschrifttafel.

42—96 Der Text des Matthäusevangeliums mit einem reichem Titelblatte auf Seite 42, und einem reichen Anfange auf Seite 43.

97—101 Lebensskizze des heil. Markus und Inhalt seines Evangeliums mit reichem Titelblatt und zwei verzierten Anfängen.

103—104 Gemusterte Verzierungen, welche zwei gegenüberliegende Seiten bedecken.

Zweiter Bildercyklus.

Die zwölf Bilder, welche hier auf vier bemalten Seiten dem Evangelium des heil. Markus vorangehen, enthalten in 27 Scenen 18 Wunder und 3 andere Thaten Christi. Wie Matthäus nichts über die Verkündigung, die Heimsuchung, die Begegnung mit Simeon und die Reise des zwölfjährigen Heilandes

* Solche gemusterte Vorstehblätter finden sich auch in dem im 9. Jahrhundert geschriebenen griechischen Codex der bibl. nat. (No. 510) zu Paris Labarte, Histoire des arts industriels. III. p. 37.

Digitized by Google

zum Tempel sagt, die im Gothaer Codex vor seinem Evangelium bildlich dargestellt sind, so findet sich bei Markus kein Bericht über die Hochzeit von Cana, die Samariterin, die Ehebrecherin, die Auferweckung des Lazarus und über den Gegenstand einiger anderer Bilder, die seinen Text einleiten. Die Auswahl der Bilder geschah also freilich auch mit Rücksicht auf das folgende Evangelium, desshalb ist vor Matthäus die Geschichte der Könige und der Flucht nach Aegypten und die Berufung dieses Evangelisten so weitläufig geschildert. Die Rücksicht auf das folgende Evangelium war aber nicht allein bestimmend. Der Maler bestrebte sich vielmehr, die Darstellungen, welche seine Zeitgenossen zu sehen gewohnt waren, aufzunehmen, die Zeitfolge der Ereignisse zu wahren, und dann auch, soweit es ging, die Bilder mit demjenigen Evangelium in Einklang zu bringen, welches der betreffende Cyklus einleitet.

104 Oben die Hochzeit von Cana (13, A.) und das Wunder, welches Christus auf derselben wirkte (13, B.), wie im Evangelium des II. Sonntages nach Dreikönige erzählt ist. In der Mitte sind die beiden Heilungen nebeneinander dargestellt, über welche das Evangelium des folgenden III. Sonntages, Matthäus VIII, 1—13, berichtet, die Heilung des Aussätzigen (14, A.) und die des Knechtes. (14, B.) Unten bringt die dritte Reihe das Bild des Blinden, welcher sein Augenlicht wieder erhält (15, A.), sowie das der Cananäerin, welche Jesus bittend verfolgt (15, B.), und wiederholt um die Heilung ihrer Tochter anhält. (15, C.)

105 Die gegenüberliegende Seite hat in der obersten Reihe die Darstellung der Tempelreinigung (16, A.) und die Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche Bethsaida, nach Johannes V, 1—15. Die Heilung ist in zwei Scenen geschildert. Im Vordergrunde der ersteren Scene liegt der Kranke vor dem Herrn, während drei andere Kranke sich dem Teiche nahen, den ein herniederschwebender Engel berührt. (16, B.) Weiter nach links* trägt der Geheilte, vollständig bekleidet, sein Bett nach Hause. Es ist nicht zu übersehen, dass er nicht, wie in der altchristlichen Kunst, die Bettlade auf seine Schultern genommen hat, sondern einen Sack, der ihm als Lager diente. (16, C.) Im mittleren Bilde sieht man die erste Brodvermehrung (17.), im untersten die Heilung zweier Besessenen. Der erste dieser Besessenen (18, A.) ist wahrscheinlich jener, der nach Markus IX, 16—28 auch im Aachener Codex dargestellt ist, vielleicht aber der Unglückliche, über den Lukas XI, 14—26 berichtet; der zweite ist der von Gerasa, Markus V, 1—19. (18, B.)**

106 Oben die Samariterin (19, A.) und die Ehebrecherin (19, B.), die nicht nur als Sünderinnen der Idee nach zusammengehören, sondern auch äusserlich zu einander in Beziehung stehen, indem ihre Geschichte in den Evangelien des Freitages und Samstages nach dem III. Fastensonntage gelesen wird. In der mittleren Reihe sieht man die Heilung des Blindgeborenen in zwei Scenen. In der ersten steht der Blinde vor dem Herrn, der seine Augen berührt (20, A.), in der zweiten wäscht er sich am Brunnen, wie Christus ihm befohlen hatte. (20, B.) In der Trierer Miniatur speit ein Pfau das Brunnenwasser, hier steht ein Hahn als Wasserspeier. Links folgt als dritte Scene derselben Reihe die Auferweckung des Lazarus. (20, C.) Es ist auffallend, dass dies Wunder nicht nur so wenig ausgemalt und auf so kleinen Raum gedrängt ist, sondern auch, dass es an dieser Stelle unter den Wunderheilungen Platz gefunden hat. Diese Anordnung erklärt sich wohl dadurch, dass die Geschichte der Samariterin (19, A.) und der Ehebrecherin (19, B.) in der dritten Fastenwoche als Pericope verwandt wird, die des Blindgeborenen (20, A.) am folgenden Mittwoch, und die des Lazarus (20, B.) zwei Tage später. Die Ordnung der Pericopen hat also auch hier die Malereien bestimmt, obwohl der Codex nur den Text der vier Evangelien bringt. In der untersten Reihe ist die Heilung eines Gichtbrüchigen, Markus I, 29 f. (21, A.), und die Genesung der Schwiegermutter des Petrus, Markus II, 1 f. (21 B.) gemalt.

---

* Rechts und links ist, wo nicht das Gegentheil bemerkt ist, in heraldischer Weise verstanden, d. h. so, dass rechts die rechte Seite einer im Bilde dargestellten, dem Beschauer zugewandten Person bezeichnet.

** Dass im Bilde 18 nicht die Heilung der beiden Besessenen dargestellt ist, von der Matthäus VIII, 28 redet, erhellt klar daraus, dass Christus in ihm zweimal auftritt. Entsprechend den übrigen Bildern des Cyklus, werden also hier zwei verschiedene Wunderthaten des Herrn illustrirt.

107 Die letzte Seite des zweiten Cyklus bringt fünf weitere Wunder, oben zwei: Die Heilung der Blutflüssigen (22, A.) und die Auferweckung des Jünglings von Naim (22, B.), in der Mitte zwei: die Heilung des Wassersüchtigen (23, A.) und die Stillung des Sturmes (23, B., C.), unten zum Schlusse die Reinigung der zehn Aussätzigen in einer Doppelscene. Die Kranken stehen zuerst zusammen vor dem Herrn und bitten um Heilung (24, A.), weiterhin aber dankt einer kniefällig für seine Genesung, während die andern sich entfernen. (24, B.)

108—109 Der Evangelist Markus sitzt, als Bischof gekleidet, unter einem grossen Rundbogen und schreibt. Auf der gegenüberstehenden Seite halten vier Engel, welche aus den Ecken hervorliegen, eine Schrifttafel mit einer sechszeiligen Inschrift, die ausführt, dass der Löwe, das Symbol des Evangelisten, ein Sinnbild Christi, das Bild des Starkmuthes und ein Zeichen des Teufels sei.

110—143 Der Text des Markusevangeliums mit reichem Titelblatte und verziertem Anfange.

144—148 Lebensskizze des heil. Lukas und Inhaltsverzeichniss seines Evangeliums mit reichem Titelblatte und zwei verzierten Anfängen.

150—151 Zwei gemusterte Seiten mit Löwen in quadrirten Feldern.

Dritter Cyklus.

152 Der erste und zweite Cyklus der Echternacher Handschrift bringt Darstellungen aus dem Leben Christi und entfernt sich somit nicht von den Bildern der Handschriften von Aachen und Trier. Im dritten sind dagegen in ganz neuer Art vier Parabeln breit ausgemalt, zuerst die Parabel von den Arbeitern, Matthäus XX, 1—16, welche als Evangelium des Sonntages Septuagesima gelesen wird.

Oben dingt der Hausvater zwei Abtheilungen von Arbeitern (25, A. und B.), in der Mitte arbeiten zwei Abtheilungen der Gedungenen (26, A und B.), unten aber beruft der Hausvater die letzten Arbeiter, schickt sie noch um die elfte Stunde in seinen Weinberg (27, A.) und lässt dann durch seinen Verwalter allen den gleichen Lohn, einen Denar, zahlen. (27, B.)

153 Die zweite Parabel, die vom Weinberge. Oben rechts der Weinberg mit seinem Thurme, seiner Kelter und seiner Umzäunung (28, A.), links der Hausvater, welcher den neuen Weinberg vermiethet. (28, B.) In der Mitte sendet der Hausvater vier Knechte zu den Miethern (29, A.), die aber von denselben erschlagen oder gesteinigt werden. 29, B.) Unten redet der Vater zu seinem Sohne, welcher sich bereit erklärt, zu den Miethern zu gehen (30, A.), in der folgenden Scene aber ermordet und aus dem Weinberge weggeschleppt wird. 30, B.)

Die Parabel wird von Matthäus XXI, 33—46 und Lukas XX, 9—19 erzählt. Da aber letzterer nicht erwähnt, dass einer der Knechte gesteinigt wurde, so ist hier die Pericope aus Matthäus illustrirt. Dieselbe wurde schon damals, wie es heute geschieht, am Freitage nach dem II. Fastensonntage verlesen. Die vorhergehende Parabel stand damals schon am Sonntage Septuagesima und ist ebenfalls aus Matthäus entnommen. Es stammt also die Hälfte der Parabeln, welche vor dem Lukasevangelium illustrirt sind, aus einem anderen Evangelium, und gerade diese Parabeln haben in den Bildern Platz gefunden, weil sie als Pericopen bekannt waren. Sie bieten also einen neuen Beweis für die Bedeutung, welche die Pericopen für die Ikonographie haben.

Dieselben Parabeln zeigen ferner, dass der Gothaer Codex nicht in Beziehung zur Reichenau steht; denn dass die Parabeln dort nicht in das Illustrationsmaterial aufgenommen waren, erhellt daraus, dass der Codex Egberti keine einzige, der Aachener Codex, welcher wohl auch aus der Reichenau stammt, nur eine Parabel darstellt. Die Zeichnung der Parabeln ist überdies im Gothaer Codex eigenartig und von derjenigen der übrigen Bilder verschieden.

154 Die dritte Parabel des Gothaer Buches ist die, welche vom grossen Gastmahle handelt. Sie

Digitized by Google

ist in drei Bildern mit sechs Scenen dargestellt. In der obersten Reihe empfängt der Hausvater jene Leute, welche an zweiter Stelle geladen und aus den Strassen der Stadt herbeigerufen sind. (31.) Im Mittelbilde nahen sich einige der an dritter Stelle berufenen Armen (32, A.), und entschuldigt sich der erste der am frühesten Geladenen, er könne nicht kommen, weil er ein Landgut gekauft habe (32, B.), ein zweiter aber, weil er seine Ochsen prüfen müsse. (32, C. Unten reitet ein dritter mit seiner Braut weg (33, B.), die Armen, die Krüppel und die Lahmen aber folgen dem Rufe des Boten, welcher sie einladet. (33, A.) Da die hier dargestellte Parabel am XIX. Sonntage nach Pfingsten nach Matthäus XXII, 2—14, am II. Sonntage nach Pfingsten aber nach Lukas XIV, 16—24 verlesen wird, und da nur Lukas von jenen redet, die sich wegen des Landgutes, wegen der Ochsen und der Braut entschuldigen, so hat der Maler die Pericope des II. Sonntages illustrirt.

155 Die Parabel vom armen Lazarus nach Lukas XIX, 16—31 in drei Bilderreihen. Die oberste zeigt das Mahl des Reichen (34, A.) und den Armen vor dessen Thüre. (34, B.) In der mittleren Reihe ist dargestellt, wie die Seele des sterbenden Armen von den Engeln in Empfang genommen wird (35, A.) und im Paradiese in Abrahams Schosse ruht. (35, B.) Unten sieht man, wie Teufel sich der Seele des sterbenden Prassers bemächtigen (36, A.), dieselbe wegtragen (36, B.) und in der Hölle peinigen. (36, C.)

156 Das Bild des Evangelisten Lukas.

157 Inschrifttafel, auf deren Rand die vier Elemente gemalt sind, und in deren Innerem sechs Zeilen den Evangelisten Lukas preisen.

158—213 Text des Lukasevangeliums mit reichem Titel und verziertem Anfange.

214—217 Lebensskizze der heil. Johannes und Inhalt seines Evangeliums mit reichem Titel und verzierten Anfängen.

218—219 Gemalte Muster auf zwei gegenüberstehenden Seiten.

Vierter Bildercyklus.

1. Das Leiden Christi.

220 Die erste Scene der Leidensgeschichte zeigt, wie Christus am Palmsonntage in Jerusalem einzieht (37.), die zweite, wie er von Judas verrathen (38, A.), die dritte, wie er zu Kaiphas geführt (38, B.), die vierte, wie er von Petrus verleugnet (39, A.) und die fünfte, wie er gegeisselt wird. (39, B.) Die drei letzten Scenen sind im Codex Egberti in ein Bild zusammengestellt, die dritte und vierte aber füllen eines der Aachener Bilder.

221 Die Seite, welche der eben beschriebenen gegenübersteht, zeigt weitere Scenen des Leidens Christi: oben, wie Pilatus den mit Dornen gekrönten Heiland dem Volke vorführt, indem er spricht: Ecce homo (40, A.), und wie Simon von Cyrene Christi Kreuz trägt (40, B.), in der Mitte findet man eine reiche Darstellung der Kreuzigung (41.), unten die Kreuzabnahme (42, A.) mit der Grablegung. (42, B.)

2. Die Verherrlichung Christi.

Wie der Leidensgeschichte zwei gegenüberstehende Seiten gewidmet sind, so finden sich die Ereignisse von Ostern bis Pfingsten auf zwei sich entsprechenden Seiten dargestellt.

222 Auf der ersten Seite sieht man oben die Erscheinung des Engels vor den drei Marien. (43.) Im mittleren und im untersten Bilde bleibt Christus Hauptperson, indem er dort mit den Jüngern nach Emmaus geht (44, A.), von ihnen beim Brodbrechen erkannt wird (44, B.), der Maria im Garten (45, A.), dem Thomas aber im Saale erscheint. (45, B.) Die Erscheinung vor Maria Magdalena gehört nach dem evangelischen Berichte und gemäss der Zeitfolge vor das Bild der Emmausjünger, ist aber in der untersten

Digitized by Google

Reihe dargestellt, weil sie erst im Evangelium des Osterdonnerstages verlesen wird. Die erste Erscheinung wird am Ostersonntag, die zweite am Ostermontag und die vierte am Oktavtage von Ostern gelesen.

223 Die letzte mit Bildern aus den Evangelien bemalte Seite zeigt die Himmelfahrt des Herrn (46.), in der Mitte die Herabkunft des heil. Geistes (47.) und darunter die Männer, welche durch die Apostel die Gnaden des heil. Geistes empfingen. (48.) Die beiden Bilder 47 und 48 gehören zusammen und bilden im Egbertcodex ein Ganzes. Es folgt:

224—225 Das Bild des Evangelisten Johannes. Die Bandeinfassung der gegenüberstehenden Seite enthält die Bilder der vier Himmelsgegenden; im Innern des Rahmens sind sechs Verse zum Preis des Evangelisten eingeschrieben.

226—228 Der Text des Johannesevangeliums mit reichem Titel und verziertem Anfange.

Die Verse, welche die einzelnen Evangelienbilder begleiten, sind zwar schon von Rathgeber und besser von Lamprecht publicirt, dürfen aber hier wohl einen Platz finden, weil sie für den Gothaer Codex so bezeichnend sind und wichtige Anhaltspunkte für die Besprechung des weiter unten folgenden Codex von Bremen bieten.

I. Verse vor dem Matthäusevangelium.

1. Cyklus der Jugendgeschichte Christi.

1, A.	Plasmavit qui te, nascetur conditor ex te.
1, B.	Spiritus inflammat sterilem, dum virgo salutat.
2, A, B.	Quem sine matre pater genuit, sine semine mater.
3	Virginis in partu nova stella refulsit in ortu.
—	Pectoribus verum lumen, monstrans iter horum.
4	Munera carne Deum tria sunt testata magorum.
5, A, B.	Coelitus admoniti, sunt recto calle reversi.
6.	Hic Symeon vetulis Jhesum suscepit in ulnis.
7, A, B.	Angelus ut jussit, Joseph surrexit et ivit.
8.	Rex quia turbatur, infantum turba necatur.
9.	Ut discens audit doctores, omnia qui scit.

2. Das erste Auftreten Christi.

10, A, B, C.	Temptatur Christus, hostis tit ter superatus.
11, A.	Hic duo germani capiuntur famine Christi.
11, B.	Hic duo cum navi patrem liquere coacti.
12, A.	Ardor lucrandi frigescit voce sequendi.
12, B.	Spem peccatori dant haec exempla Mathei.

II. Verse vor dem Markusevangelium.

Cyklus des öffentlichen Lebens.

13, A, B.	Fecit aqua vinum Deus inter fercula primum.
14, A, B.	Leprosum mundat, hic servum famine curat.
15, A, B, C.	Condonat lucem, natam sanat Chananeae.
16, A, B, C.	Expulit hos templo Deus, hunc dat surgere lecto.

Digitized by Google

17. Panibus hic quinque satiavit milia quinque.
18, A, B. Daemonibus pulsis, fit dira vesania porcis.
19, A, B. Poscit ab hac potum, necis hac pellendo reatum.
20, A, B, C. Iste lavans vidit, Lazarus de morte resurgit.
21, A, B. Hic sanatus abit, plebs hic pro febre rogavit.
22, A, B. Sanguinis hanc fluxu solvit, hunc mortis ab ictu.
23, A, B, C. Curans ydropicum, compescit famine ventum.
24, A, B. Denos mundabat, grates ast unus agebat.

III. Verse vor dem Lukasasevangelium.

Vier Parabeln.

25, A. Hic homo conducit, quos mundi vinea poscit,
25, B. Diversis horis, hominis aetatibus aptis.
26, A. Aetas quaeque viri conducitur hanc operari.
26, B. Nummum quo capiat promissum, valde laborat.
27, A. Hic opus injungit, cum vesper lumina fundit.
27, B. His dat cum primis in primis (?postremis) jura laboris.

28, A, B. Vinea plantatur cultoribus atque locatur.
29, A, B, Servi mittuntur pro fructibus. Heu! perimuntur.
30, A, B. Mittitur et natus, sine culpa fitque necatus.

31. Ad caenam magnam multos vocat hic homo quidam.
32, A. Hanc inopes intrant, fortes et adesse recusant.
32, B. „Excusa, rogo, me retinent commertia villae."
32, C. „Ne cogas ire, quoniam juga vado probare."
33, B. „Propter conjugium non illuc pergere possum."

34, A, B. Divitis in foribus Lazarus jacet ulcere plenus.
35, A, B. Hic pauper moritur, Abrahae gremioque locatur.
36, A, B, C. Dives obit mundo, diro cruciandus averno.

IV. Verse vor dem Johannesevangelium.

1. Cyklus des Leidens Christi.

37. Regnator coeli fit vilis sessor aselli,
Sternendo vestes cui dant pia cantica plebes.
38, A. Cum signo pacis hunc, Juda pessime, tradis.
38, B. Captus tunc duci, dux, ad Cayphan voluisti.
39, A. Ad cantum galli reminiscere, te, Petre, falli.
39, B. Virgarum Christus patienter sustulit ictus.
40, A. Spinis contextam ponunt tibi, Christe, coronam.
40, B. Compulsus valde fit ligni portitor iste.

41. Mundi salvator moritur hic ut malefactor,
— Qui solus justus, est cum reprobis crucifixus.
42, A. Granum depositum de ligno mortificatum,
42, B. Obsequiis horum sepelitur fructificandum.

2. Cyklus der Verherrlichung Christi.

43. „O vos Christicolae, nimium nolite timere,
Quem mors extinxit, Jhesus surgendo revixit.
44, A. Discipulis visus est binis ut peregrinus.
44, B. Cognitus est illis in primo fragmine panis.
45, A. Quem flet quaerendo, gaudet Maria videndo.
45, B. Tunc Dominum pangit Thomas, dum vulnera tangit.
46. Transmigratores, quid statis suspicientes?
— Hunc Deus assumpsit hominem, quem virgine sumpsit.
47. Discipuli tristes templo pariter residentes,
— Sumunt omnigenas subito de pneumate linguas.
— Centum viginti fuerant his consociati,
Qui fiunt pleni de munere pneumatis almi.

IV.

Der Inhalt der Handschrift des Königs Heinrich zu Bremen.

Das Bremer Evangelienbuch darf für den Zweck dieser Arbeit schon desshalb nicht ausser Acht gelassen werden, weil die Mönche von Echternach, welche es schrieben und ausmalten, die eben besprochenen Handschriften von Trier und Gotha vor Augen gehabt und stark benutzt haben.

Während das Evangelienbuch von Gotha in Folio geschrieben ist, das Aachener aber wie das Trierer grosses Quartformat hat, beschränkt sich das Bremer auf Kleinquart. Seine Pergamentblätter sind 18½ cm hoch, 14½ cm breit und haben durch Beschneiden ihre ursprüngliche Grösse verloren. Der Text hat eine Breite von 10 cm. Ebenso breit sind die Bilder ohne ihren Rahmen. Mit dem Rahmen, der über die Textesbreite hinausgeht, haben sie 11 cm Breite. Die Höhe des Textes, der auf jeder Seite 27 Zeilen hat, beläuft sich auf 15 cm, so dass sich die Höhe zur Breite verhält wie 3 : 2. Alle Bilder, welche mehrere Scenen enthalten, füllen eine ganze Seite und sind meist 14½ cm hoch. Von jenen Bildern, die nur eine Scene darstellen, sind einige ganzseitig, die meisten aber kleiner, so dass sie nur einen Theil der Seite einnehmen, und unter oder über ihnen, wie im Codex des Erzbischofs Egbert, der Text auf dem Reste der Seite weitergeht. Das kleinste Bild, das der Heilung des Taubstummen, ist nur 11 Zeilen hoch. In der folgenden Uebersicht sind die ganzseitigen Bilder mit $^{27}/_{27}$ bezeichnet; bei den kleineren ist angegeben, wie viele Zeilen sie füllen, so dass also ein Bild, über dem 16 Zeilen Text stehen, mit $^{11}/_{27}$ bezeichnet wird.

Die Bremer Handschrift enthält wie der Codex Egberti die Evangelien des Kirchenjahres, unterscheidet sich aber von ihm schon dadurch, dass sie in ihrer Bilderreihe nicht die chronologische Ordnung befolgt. Sie schliesst darum auch nicht mit dem Bilde der Herabkunft des heil. Geistes, sondern illustrirt in 42 Bildern mit 72 Scenen die wichtigeren Evangelien ohne Rücksicht darauf, ob in den vorhergehenden Bildern frühere oder spätere Ereignisse dargestellt sind.

Digitized by Google

Die Bilder der Handschrift vertheilen sich folgendermaassen auf ihre einzelnen Seiten:*

2—3 Wie im Gothaer Codex vor jedem der vier Evangelien grosse Teppichmuster angebracht sind, so findet man im Bremer Evangelienbuche die beiden ersten sich gegenüberstehenden Seiten in Purpur grundirt und mit reihenweise angeordneten Löwenpaaren in goldenen Contouren bemalt. Die Gothaer Musterungen sind jedoch viel reicher in Zeichnung und Farbe.

4—5 Seite 4 zeigt eine Inschrifttafel mit den leider verwischten Widmungsversen an Gisela, die Mutter des Königs. Die Genannte erscheint dann auf dem Bilde der folgenden Seite 5 und wird von den Mönchen von Echternach begrüsst. ($^{27}/_{27}$.)

6—7 Auf Seite 6 thront König Heinrich zwischen zwei Mönchen ($^{27}/_{27}$.), auf der gegenüberstehenden Christus zwischen den Zeichen der Evangelisten. ($^{27}/_{27}$.) Es folgen

8—11 die Bilder der vier Evangelisten, von denen jedes eine volle Seite füllt.

12 Der Titel des Buches: In nomine Domini incipit liber Evangeliorum per anni circulum sumtus ex libro comitis. ($^{27}/_{27}$.)

13 Reich verzierter Anfang des Evangeliums des I. Adventssonntages, Dominica IV. ante natale Domini.

17 Bild der Verkündigung (1.) zum Evangelium des Quatembermittwoches nach dem III. Adventssonntage, Lukas I, 26—38. ($^{27}/_{27}$.)

21 Bild der Geburt Christi (2, A) und der Botschaft der Engel an die Hirten (2, B., zum Evangelium der ersten Weihnachtsmesse, Lukas II, 1—4. ($^{27}/_{27}$.)

25 Herodes beichlt die Ermordung der Kinder von Bethlehem. (3.) Evangelium des vierten Weihnachtstages, des Festes der unschuldigen Kinder, Matthäus II, 13—18. ($^{27}/_{27}$.)

28—29 Die heil. drei Könige erblicken in der oberen Abtheilung des Bildes den Stern (4, A) und beten in der unteren das Kind an (4, B.). Evangelium von Epiphanie, Matthäus II, 1—12. ($^{27}/_{27}$.) Die gegenüberstehende Seite bringt den verzierten Anfang des genannten Evangeliums.

30 Bild des zwölfjährigen Jesus im Tempel (5.), zum Evangelium des I. Sonntages nach Epiphanie, Lukas II, 42—52. ($^{12}/_{17}$.)

32 Bild der Hochzeit von Cana (6.), zum Evangelium des II. Sonntages nach Epiphanie, Johannes II, 1—11. ($^{12}/_{27}$.)

35 Die Heilung des Aussätzigen (7, A.), zum Evangelium des III. Sonntages nach Epiphanie, Matthäus VIII, 1—13. Darunter die Heilung des Knechtes des Hauptmanns. Bei letzterer Darstellung hat der Maler den Heiland dem Knecht gegenübergestellt, obgleich die Evangelisten Matthäus VIII, 8 und Lukas VII, 6 ausdrücklich sagen, der Hauptmann habe das Anerbieten des Herrn, zum Kranken zu kommen, nicht angenommen. Vielleicht soll diese demüthige Weigerung dadurch angedeutet werden, dass der Hauptmann sich zwischen Christus und den Kranken gestellt hat. ($^{27}/_{27}$.)

38 Der Sturm auf dem Meere (8.), zum Evangelium des IV. Sonntages nach Epiphanie, Matthäus VIII, 23—27. ($^{27}/_{27}$.)

40 Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge, zum Evangelium des Sonntages Septuagesima, Matthäus XX, 1—16, in drei Scenen. Oben dingt der Hausvater drei Arbeiter (9, A.), unten sendet er rechts drei weitere Knechte zum Weinberge (9, B.), links noch vier andere (9, C.). ($^{27}/_{27}$.)

41 Die Fortsetzung des Gleichnisses folgt auf der gegenüberliegenden Seite, wo oben drei Gedungene Reben beschneiden und sieben hacken (10, A.), während unten links der Verwalter fünf Arbeitern Lohn zahlt (10, B.) und rechts einer vor dem Hausvater sich beklagt. (10, C.)

---

*) Eine Uebersicht der Bilder des Bremer Codex gab H. A. Müller 1862 in den Mittheilungen der kais. königl. Centralcommission, VII, S. 57—68. Sein Aufsatz enthält aber eine Menge von Unrichtigkeiten, die hier, soviel es der Zweck dieser Arbeit verlangt, berichtigt sind. Wie nöthig eine neue Bearbeitung war, wird sich am besten zeigen, wenn man die von Müller aufgestellte Vergleichungstabelle der Miniaturen von Trier, Bremen und Gotha mit der weiter unten von uns gegebenen zusammenhält.

Digitized by Google

46 Jesus heilt einen Blinden bei Jericho (11.), zum Evangelium des Sonntages Quinquagesima, Lukas XVIII, 31—43. ($^{27}/_{27}$.)

50 Die Versuchung Christi, zum I. Fastensonntage, nach Matthäus IV, 1—11, in drei Scenen (12, A.; 12, B.; 12, C.). ($^{21}/_{27}$.)

56 Die Chananäerin in zwei Scenen. Oben tritt sie zum Herrn heran (13, A.), unten aber bittet sie in gebückter Stellung inständig um Erhörung (13, B.), wie das Evangelium des Donnerstages der I. Fastenwoche, Matthäus XV, 21—28, berichtet. ($^{27}/_{27}$.)

63 Der vom Teufel besessene Stumme wird geheilt (14, A.) und ein Weib preist Jesu Mutter selig (14, B.), zum III. Fastensonntage, Lukas 11, 14—28. ($^{27}/_{27}$.)

70 Die erste Brodvermehrung (15.) nach Johannes VI, 1—15, zum IV. Fastensonntage. ($^{16}/_{27}$.)

79 Die Juden wollen Jesum steinigen (16.), nach Johannes VIII, 46—59, zum Evangelium des V. Fastensonntages. ($^{19}/_{27}$.)

86 Im oberen Theile des Bildes sieht man Judas, der Jesus mit einem Kusse verräth (17, A.), im unteren den Einzug in Jerusalem (17, B.). Dieses Bild dient als Illustration zur Leidensgeschichte des Herrn nach Matthäus, die am Palmsonntage verlesen wird. ($^{27}/_{27}$.)

98 Ein grosses Bild in drei Scenen. Oben Christus vor Kaiphas (18, A), in der Mitte Petrus und die Thürhüterin (18, B.), unten die Geisselung Christi (18, C.). Zur Leidensgeschichte Christi nach Markus, für den Dienstag der Charwoche. ($^{27}/_{27}$.)

106 Zwei Scenen: Christus von Pilatus dem Volke vorgeführt mit den Worten: Ecce homo (19, A.), darunter Simon von Cyrene, der Christi Kreuz trägt (19, B.). Zur Leidensgeschichte Christi nach Lukas, für den Mittwoch der Charwoche. ($^{27}/_{27}$.)

114 Nach Müller ist auf dieser Seite oben Christus vor Pilatus dargestellt, unten aber das letzte Abendmahl (20, B.). Es kann indessen keinem Zweifel unterliegen, dass die erste Scene die Fusswaschung enthält. Das ergiebt sich aus der Ueberschrift, aus dem Becken, in das der Apostel Petrus seine Füsse stellt, aus der Uebereinstimmung des Bildes mit der Darstellung der Fusswaschung im Codex Egberti und aus der Stellung des Bildes neben dem Evangelium des Donnerstages der Charwoche, das aus Johannes XIII, 1—15 genommen ist.

116 Ein zweites Bild zur Leidensgeschichte des Herrn nach Johannes, die am Charfreitage gelesen wird, zeigt in der oberen Hälfte Christus am Kreuze zwischen den Schächern (21, A), in der unteren auf der einen Seite die Kreuzesabnahme (21, B.), auf der anderen die Grablegung. (21, C.)

122 Christus in der Vorhölle (22.) als Bild zum Tage vor Ostern. ($^{20}/_{27}$.)

123 Verzierter Anfang des Evangeliums des Charsamstages, Matthäus XXVIII, 1—7.

124 Die Geschichte der Maria Magdalena in zwei Scenen. Oben kommt sie mit den beiden anderen Marien zum Grabe (23, A.), unten erscheint ihr Christus im Garten (23, B.). Das erstere Ereigniss wird im Evangelium des Charsamstages, Matthäus XXVIII, 1—7, und ausführlicher in dem des Ostersonntages, Markus XVI, 1—7, erzählt. Das letztere wird erst im Evangelium des Osterdonnerstages, Johannes XX, 11—18, beschrieben, steht aber doch mit dem ersteren Bilde dem Evangelium des Ostertages gegenüber. ($^{27}/_{27}$.)

125 Reich verzierter Anfang der österlichen Pericope, welcher eine volle Seite füllt. ($^{27}/_{27}$.)

131 Christus und Thomas (24.), zum Evangelium des Sonntages nach Ostern, Johannes XX, 19 bis 29. ($^{27}/_{27}$.)

139 Das Evangelium des Himmelfahrtstages ist, wie im Codex des Erzbischofs Egbert, durch zwei Bilder ausgezeichnet. Im ersteren (25.) sieht man eine Stadt, deren Ringmauer durch sechs Thürme unterbrochen ist. In der Stadt erscheint der Herr vor sieben Jüngern und tadelt dieselben, weil sie denen nicht glaubten, die ihnen seine Auferstehung gemeldet hatten. Müller sucht in der Ringmauer und in ihren Thürmen einen symbolischen Sinn, eine Hindeutung auf das gegen den Glauben verschlossene

Digitized by Google

Herz der Jünger. Derartige symbolische Beizeichen passen aber durchaus nicht zu der Kunstauffassung der Zeit, in welcher diese Malerei entstand. Es ist einfach die Stadt Jerusalem dargestellt, weil Christus bei Lukas XXIV, 49 sagt: „Ihr aber sitzet in der Stadt, bis ihr mit der Kraft von oben ausgerüstet werdet." (Vos autem sedete in civitate, quoadusque induamini virtute ex alto.)

Weil der Herr den Ausdruck brauchet: „Sitzet in der Stadt", sitzen die Jünger in dem Bilde des Egbertcodex auf thronartigen Bänken. Der Miniator von Bremen hat ein Tischtuch auf die Kniee der Jünger gelegt, weil der Heiland nach Markus XVI, 14 zu ihnen kam, als sie speisten. Auffallender Weise hat weder die Trierer noch auch die Bremer Miniatur sich ausschliesslich an das Evangelium des Himmelfahrtstages, Markus XVI, 14—20, gehalten. Beide haben nämlich Einzelheiten aus Lukas XXIV, 45—53 entlehnt.

140 Auch das zweite Bild zum Feste der Himmelfahrt (26. ist bemerkenswerth, weil es sich nicht an das Evangelium des Tages hält, sondern den Bericht der Apostelgeschichte, also die Epistel des Festes, illustrirt, worin die Engel, die in der Miniatur dargestellt sind, erwähnt werden.

141 Dem Bilde der Himmelfahrt steht der reich verzierte Anfang der Pericope des Festes gegenüber.

144 Das Bild zum Pfingstfeste (27.) gleicht den Pfingstbildern in den Handschriften von Trier und Gotha. Auf den Miniaturen der drei genannten Handschriften sitzen die Apostel oben in sieben Nischen. Ihre Vertheilung ist aber in den Bildern von Trier und Bremen eine solche, dass auf die einzelnen Nischen: 1. 2, 2. 3, 2, 1, 1 Apostel kommen, in Gotha aber: 1. 2, 2. 1, 2, 2, 1. Wie in Gotha ein Apostel weniger dargestellt ist, so sieht man dort unten acht Männer, während sich in Trier neun, in Bremen nur sieben finden. Auch der Tisch mit den Goldstücken, welcher in der Mitte des Trierer Bildes steht, fehlt in der Gothaer Darstellung, so dass sie die Zahl aller Figuren vermindert hat.

145 Reich verzierter Anfang der Pfingstpericope.

152 Die Parabel vom armen Lazarus ist, wie die vom Weinberge, auf zwei gegenüberstehenden Seiten in je zwei Scenen gemalt. Sie steht beim Evangelium des I. Sonntages nach der Pfingstoktav, das damals aus Lukas XVI, 19—31 genommen ward; heute wird dieser Abschnitt am Donnerstage nach dem II. Fastensonntage gelesen. Auf der ersten Seite sieht man in der obern Hälfte das Mahl des Reichen und den Armen vor seiner Thüre (28, A.), in der untern den Tod des Reichen und den des Armen. (28, B. (Grösse $^{27}/_{27}$.)

153 Die zweite Seite zeigt oben den Lazarus im Schosse Abrahams (29, A.), unten den Prasser in der Hölle. (29, B.)

156 Das Gleichniss von den Geladenen; es dient heute als Evangelium des II. Sonntages nach Pfingsten, Lukas XIV, 16—24. In Bremen ist es auf zwei gegenüberstehenden Seiten in zweimal drei Scenen illustrirt. Der Hausvater empfängt auf der ersten Seite oben fünf Gäste (30, A.), sein Bote bringt in der Mittelscene zwei Krüppel und einen Aussätzigen herbei (30, B.) und beruft unten einen Armen, einen Krüppel und einen Kranken zum Mahle. (30, C.) ($^{27}/_{27}$.)

157 Im gegenüberstehenden Bilde kommen drei Boten vergeblich zu den an erster Stelle Geladenen. In der obersten Scene wendet ein Mann dem Boten den Rücken zu, um sich auf seine „villa", sein Landgut, zu begeben (31, A.), in der mittleren treiben zwei Männer drei Ochsen (31, B.), in der untersten reitet ein Bräutigam mit seiner Braut weg. (31, C.) ($^{27}/_{27}$.)

163 Petri Fischfang (32.) zum VI. Sonntage nach Pfingsten, nach Lukas V, 1—11. ($^{27}/_{27}$.) Heute wird dieser Abschnitt am IV. Sonntage nach Pfingsten gelesen. Von nun an weicht die Benennung und Zählung der Sonntage nach Pfingsten im Bremer Codex von der heutigen soweit ab, dass er immer um zwei voraus ist.

166 Das Bild der zweiten Brodvermehrung, zum Evangelium des VIII. Sonntages nach Pfingsten (des VI. nach heutiger Zählung), Markus VIII, 1—9. ($^{27}/_{27}$.) Oben segnet Christus die Brode und Fische (33, A.), unten theilen die Apostel die Gaben Christi aus. (33, B.)

Digitized by Google

173 In dem kleinen Bilde ($^{11}/_{27}$.), das auf dieser Seite 173 steht, sieht Müller „Die Heilung zweier Blinden.“ Er bemerkt dazu: „Dominica XII. post Oct. Pentec. Feria quarta, also kein Sonntagsevangelium. Das Wunder ist in noch wunderbarerer Weise dargestellt, als Matthäus es erzählt. Christus, dem zwei Jünger folgen, berührt nämlich mit der Hand nur die Augen des einen Blinden, der seinerseits nach hinten zu dem andern Blinden den Arm ausstreckt, so dass dessen Heilung, obwohl nur mittelbar, dennoch erfolgt. Hinter beiden einige Leute aus dem Volke. Inschrift: Percipit hic geminam Christo tangente medelam.“ Auffallend ist nur das Missverständniss des Kritikers, da die Inschrift von einer doppelten Heilung redet, die ein Einzelner erhält. Wie der Text zeigt, dient das Bild zur Illustration des XIII. (heute XI.) Sonntages nach Pfingsten. In demselben wird nach Markus VII, 31—37 erzählt, wie Jesus durch seine Berührung einen Mann heilte, der taub und stumm, also von zwei Leiden heimgesucht war. Der Leidende steht vor der durch fünf Personen dargestellten Volksschaar, weil Jesus ihn, wie der Evangelist erzählt, vom Volke wegführte. (34.)

175 Das Gleichniss vom Samaritan, Lukas X, 25—37, zum Evangelium des XIV. (heute des XII.) Sonntages nach Pfingsten. Der Reisende fällt in der oberen Scene unter die Räuber (35, A.) und wird in der unteren vom Samaritan auf dem Esel weggeführt. (35, B.) (Grösse $^{27}/_{27}$.)

178 Die Heilung der zehn Aussätzigen. Alle stehen oben vor Christus (36, A.). Unten, in der zweiten Scene, kehrt nur einer zurück, um dem Herrn zu danken (36, B.). Zum Evangelium des XV. (heute XIII.) Sonntages nach Pfingsten, Lukas XVII, 11—19. ($^{27}/_{27}$.)

182 Die Auferweckung des Jünglings von Naim (37.), Lukas VII, 1—11, zum XVII. (heute XV.) Sonntage nach Pfingsten. ($^{27}/_{27}$.)

184 Bild zum XVIII. (heute XVI.) Sonntage nach Pfingsten, Lukas XIV, 11—17, worauf die Heilung des Wassersüchtigen dargestellt ist. (Bild 38.) (Grösse $^{27}/_{27}$.)

187 Die Heilung des Gichtbrüchigen ($^{18}/_{27}$.), zum XX. (heute XVIII.) Sonntage nach Pfingsten, Matthäus IX, 1—8, in zwei Scenen. In der Hauptscene liegt der Kranke auf seinem Bette vor Christus (39, A.), unten trägt er, vollständig bekleidet und geheilt, sein Bett auf den Schultern weg. (39, B.)

Die Sonntage des Kirchenjahres enden im Bremer Evangelienbuche mit dem XXV. Sonntage nach Pfingsten.

199 Den Evangelien der Sonntage folgt ein Commune Sanctorum mit dem Titel: Incipiunt Evangelia in nataliciis sanctorum legenda. Noch auf der Titelseite steht das Fest des heil. Silvester, welches am 31. December gefeiert wird. Drei Bilder zeichnen die höchsten Feste der Heiligen aus.

207 Das Bild der Darstellung im Tempel, Lukas II, 22—32 (40.), zum Feste Maria Lichtmess, am 2. Februar. ($^{27}/_{27}$.)

221 Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, Matthäus XVI, 13—18 (41.), zum Feste der Apostelfürsten, am 29. Juni. ($^{27}/_{27}$.)

229 Der Besuch Christi bei Maria und Martha (42.), zum Evangelium des Festes Maria Himmelfahrt, Lukas X, 38—42. ($^{18}/_{27}$.)

Diesen drei Bildern, welche zu den Evangelien der Heiligenfeste gehören, folgen am Ende des Buches zwei Blätter, welche den Widmungsbildern im Anfange entsprechen.

248—249 Das Bild der Abteikirche von Echternach und einer offenen Halle des Klosters, in der zwei Männer schreiben. ($^{27}/_{27}$.) Auf der gegenüberstehenden Seite empfängt König Heinrich, auf seinem Throne sitzend, den Abt von Echternach, der sich und sein Kloster der Gunst des Herrschers empfiehlt. ($^{27}/_{27}$.)

250—251 Zwei gegenüberstehende Seiten in Grün, die mit rohen Mustern ausgemalt sind. Sie können sich mit der reichen Purpurmusterung im Anfange dieser Handschrift oder mit den vier prachtvollen, doppelten Folioseiten, die im Gothaer Codex mit teppichartigen Ornamenten gefüllt sind, nicht im Entferntesten messen.

Vergleicht man den Bremer Codex mit dem Buche des Erzbischofs Egbert, so sind die fünf Widmungsbilder und die vier Bilder der Evangelisten in Bremen anders aufgefasst, als in Trier. Dagegen theilen sich die 42 Miniaturen, welche in jenem die Evangelien illustriren, bezüglich der Bilder des Egbertcodex in vier Klassen, je nachdem sie ihnen gleich oder ähnlich sind, von ihnen abweichen oder in keiner Beziehung zu denselben stehen.

1. Mit den Miniaturen des Trierer Codex stimmen im Bremer folgende Bilder so sehr überein, dass sie als verkleinerte Copien zu bezeichnen sind: 1. die Verkündigung; 2, A. die Geburt; 2, B. die Hirten; 3. die Ermordung der Kinder; 4. die drei Könige; 5. Jesus im Tempel; 6. die Hochzeit von Cana; 7, A. die Heilung des Aussätzigen; 8. der Sturm; 11. die Heilung des Blinden; 13, A. und B. die Chananäerin; 17, B. der Einzug in Jerusalem; 18, A., B. und C. Kaiphas, des Petrus Verläugnung und die Geisselung; 20. A. die Fusswaschung; 21, B. und C. die Kreuzabnahme und Grablegung; 23, A. die drei Marien am Grabe; 23, B. Christus bei Magdalena im Garten; 27. die Herabkunft des heil. Geistes.

2. Freie Variationen der Miniaturen des Egbertcodex sind in Bremen besonders folgende Bilder: 7, B. die Heilung des Knechtes; 15. die Brodvermehrung; 17, A. der Verrath des Judas; 19, A. die Scene des Ecce homo; 19, B. die Kreuztragung; 24. Christus und Thomas, die wie im Egbertcodex gezeichnet, aber unter eine Architektur gestellt sind; 26. die Himmelfahrt.

3. Vollständig verschieden von den Bildern der Trierer Handschrift sind in der Bremer z. B. 40. die Darstellung im Tempel und 42. der Besuch Jesu bei Maria und Martha.

4. Nicht vorhanden sind im Egbertcodex die Parabeln, welche in den Bremer Miniaturen wie in Gotha breit ausgemalt sind, die Versuchung Christi (12.), der Stumme und das Christus selig preisende Weib (14, A. und B.), die Juden, welche Jesum steinigen wollen (16.), u. s. w.

Wie in dem Evangelienbuch von Echternach-Gotha über jedem Bilde eine Inschrift herläuft, die mit einem Verse den Sinn der Malerei erläutert, so ist es auch im Buche von Bremen, dessen Verse in übersichtlicher Reihenfolge also lauten:

1.	Nuntia Mariae fers angele mystica sanctae.
2, A.	(Uno Patre satus?), fit matris corpore mat . . s— (natus?)
2, B.	Pastores primi cognoscunt gaudia mundi.
3.	Hic jubet infantes occidere sevus Herodes.
4, A.	Ad praesepe Magi sunt stellae lumine ducti.
4, B.	Tres (magni) reges Domino (sua dona?) ferentes.
5.	Doctorum medius sedet hic sapientia Christus.
6.	Hic convertit aquas in vinum summa potestas.
7, A.	Leprosi maculas mundat divina voluntas.
7, B.	Servum credentis hic curat centurionis.
8.	Imperio Christi mansuescunt flamina venti.
9, A.	Quidam conducit, quos mundi vinea poscit.
9, B.	Etas queque viri disponitur hanc operari.
10, A.	Vinea divini plantatur famine verbi.
10, B.	Redditur hic cunctis merces condicta laboris.
11.	Hic Christus verbo dat lumen cernere caeco.
12.	Daemon temptavit, quem Christus ter superavit.
13, A.	Pro misera nata petit hic mulier chananaea.

13, B.	Impetrat haec eadem natae credendo salutem.
14, A.	Sermonem muto dat Jesus, daemone pulso.
14, B.	Pro Domini verbis mulier dat famina laudis.
15.	Hic panis vitae satiavit milia quinque.
16.	Hunc lapidare volunt Judaei nec potuerunt.
17, A.	Oscula das pacis, quem, Juda perfide, tradis.
17, B.	Turba laudari vult mitis sessor aselli.
18, A.	Causa judicii Cayphae deducitur aedi.
18, B.	Ad cantum galli defles, quod, Petre, negasti.
18, C.	Acris verberibus te, Christe, flagellat iniquus.
19, A.	Portas spiniferam derisus, Christe, coronam.
19, B.	Ducitur hic Christus ad mortem, mitis ut agnus.
20, A.	Hos lavat exterius, qui pectora deluit intus.
20, B.	Hic sedet in caena, manducans mystice pascha.
21, A.	Qui vitam donat, hic mortis pocula gustat.
21, B, C.	Ligno depositus a justis fitque sepultus.
22.	Infernum fregit Deus hic animasque redemit.
23, A.	„Jesus surrexit", mulieribus angelus inquit.
23, B.	Mariae flenti dixit: „Me tangere noli."
24.	Ut Dominum credas, hominem tu, Dydime, palpas.*
25.	Exprobrat hic durum Jesus cor discipulorum.
26.	Hic Deus ascendit, hominem super astra levavit.
27.	Missus sede Patris advenit Spiritus istis.
—	Flaminis hic sancti dono complentur et isti.
28, A.	Ante fores hujus Lazarus jacet ulcere plenus.
28, B.	Dives in infernum, Lazarus volat in paradisum.
29, A.	Lazarus hic Abrahae gaudet gremio Patriarchae.
29, B.	Hic guttam petiit, qui micas ante negavit.**
30, A.	Ad cenam magnam multos vocat hic homo quidam.
30, B.	Caecos et claudos nec non invitat egenos.
31, A.	Excusas cur te, decepte cupidine villae?
31, B.	„Sunt mihi quinque boum juga, quae nunc vado probatum."
31, C.	„Uxorem duxi", respondit tertius isti (sc. nuntio.)
32.	Istis duus pisces, docet ysos (istos?) litore stantes.
33.	Qui jejunavit, populum Deus hic satiavit.
34.	Percipit hic geminam, Christo tangente, medelam.
35, A.	Hic tendens Hiericho spoliatur ab hoste maligno.
35, B.	Quo (viso tactus miseretur?) Samaritanus.

* Anspielung auf die Worte des heil. Gregor (hom 26. in Evang.): Aliud vidit, aliud credidit .. Hominem ergo vidit et Deum confessus est.

** „Desiderat guttam, qui negaverat micam": Inter opera S. Aug. Edit. Maur. tom. 5. appendix p. 365 et 366 und Antiphon. ad Benedictus feria V. post dom. II. Quadrag.: Dives ille guttam aquae petiit, qui micas panis Lazaro negavit.

Digitized by Google

36, A.	Clamant leprosi Domino: „miserescito nostri.“
36, B.	Grates dat solus ex illis Samaritanus.
37.	Quem mater flevit, Christo donante resurgit.
38.	Hic sanatur inops virtutis corporis ydrops.
39.	Egrotum sanat, cum lectum tollere mandat.
40.	Hic Jesum sanctas Simeon suscepit in ulnas.
41.	Accipe solvendi munus, Simon, atque ligandi.
42.	Servitio Marthae das laudem, Christe, Mariae.

V.

Der Inhalt des Evangelienbuches des heil. Bernward von Hildesheim.

Das Hildesheimer Evangelienbuch steht in manchen Einzelheiten dem Gothaer nahe. In beiden Büchern sind die Bilder auf Vorsteckblätter gemalt und zeigt sich eine ausgesprochene Vorliebe für Musterungen und reichen Farbenwechsel. Nichtsdestoweniger nimmt das Hildesheimer einen anderen Standpunkt ein, als die bisher beschriebenen Codices.

Seine Technik ist in allem weniger durchgebildet, und unter seinen Bildern scheinen einige mehr als die der übrigen Handschriften an ältere Meister sich anzulehnen, während andere als Erfindungen des strebsamen Künstlerkreises angesehen werden dürfen, welchen der heil. Bernward um sich gesammelt hatte, und zu dessen Ausbildung er keine Anstrengungen und Mühen scheute.

Das für die deutsche Kunstgeschichte so wichtige Hildesheimer Buch ist bis dahin nur von Kratz* in einem schon 1840 erschienenen Werke ausführlich besprochen, also zu einer Zeit, da die archäologischen Studien erst begannen. Eine Angabe seines Inhaltes ist darum zur Vergleichung mit den übrigen deutschen Codices dieser Zeit, welche hier besprochen werden, doppelt nöthig.

Die fünf ersten Seiten des Evangelienbuches des heil. Bernward sind leer geblieben, die weiteren sind in folgender Weise beschrieben oder bemalt:

6—17 Vorrede zu den vier Evangelien (Plures fuisse, qui evangelia scripserunt, etc.) und zwei Briefe des heil. Hieronymus.

18 Leere Seite.

19—28 Lebensskizze des heil. Matthäus (Matthaeus ex Judaea sicut ordine etc.) und Inhalt der Kapitel seines Evangeliums.

29 Eine sehr bemerkenswerthe Federzeichnung mit dem Bilde des Evangelisten, der zwischen zwei Thürmen sitzt und schreibt.

* Kratz, Der Dom von Hildesheim, S. 117—123. Vergl. Beissel, Die Kunstthätigkeit des heil. Bernward von Hildesheim. Stimmen aus Maria-Laach. Jahrgang 1885. XXVIII, S. 131 ff.

30 In abwechselnd schwarzer und rother Farbe der fünfzeilige Titel des Matthäusevangeliums:

INCIPIT | EVANGELI | VM SECUN | DVM MAT | THEVM.

32—33 Die beiden Widmungsblätter. Auf dem ersteren sieht man, wie Bernward, 993—1022, sich dem Altare der Gottesmutter nähert, um sein Evangelienbuch als Weihegeschenk auf denselben niederzulegen. Auf der gegenüberstehenden Seite thront die Gottesmutter selbst, wie in einem Altarbilde, zwischen zwei Engeln.

31 und 34 Die Rückseiten der Widmungsblätter sind leer geblieben.

35—36 Zwei bemalte Seiten zum Matthäusevangelium. Die erste zeigt das Jesuskind, welches vor den beiden Thieren in der Krippe liegt (1, A.), und zu dem aus der unteren Abtheilung die drei Könige hinaufblicken. (1, B.) Auffallender Weise fehlen Maria und Joseph, und bieten die Könige ihre Geschenke in grossen, gerundeten Schüsseln dar. Die folgende Seite enthält zwei Scenen aus der Geschichte des heil. Matthäus.

In der oberen Hälfte des Bildes (2.) sitzt Matthäus auf einem Thronsessel neben einer Schüssel, die mit Goldstücken gefüllt ist. Christus, dem zwei Jünger folgen, naht sich, um ihn zu berufen. Die Anordnung erinnert an die des Codex Egberti, in dem ebenso viele Personen in derselben Reihenfolge dargestellt sind. In der Gothaer Miniatur ist die Anlage der Scene verändert, indem Matthäus mit seinem Geldtische in die Mitte gerückt ist, Christus allein vor ihm steht, und drei Männer hinter dem Zöllner sichtbar sind.

In der unteren Hälfte des Hildesheimer Bildes (3.) sitzt Matthäus zwischen einem Gaste und Christus zu Tische. Links nahen sich zwei Schriftgelehrte, um sich zu beklagen, dass der Herr mit diesen Sündern speist.

Im Gothaer Evangelienbuche isst Christus mit vier Männern und treten fünf Pharisäer heran. Im Trierer, wo das Gastmahl fehlt, kommen drei Pharisäer zu Christus, der mit drei Jüngern auf einer Bank sitzt.

In den beiden beschriebenen Bildern (2 und 3) erscheint Christus mit Bart, den er sonst im Hildesheimer Codex niemals trägt. Ebenso bemerkenswerth ist, dass der Zöllner beide Male einen grossen Nimbus hat, während im ganzen Egbertcodex selbst Petrus nur einmal durch einen Nimbus ausgezeichnet ist, der zudem aus einer fremden Vorlage entlehnt zu sein scheint.

37 Das Bild des Evangelisten Matthäus folgt in Hildesheim wie in Gotha unmittelbar auf die beiden Scenen, welche seine Berufung darstellen.

38—39 Reich verziertes Titelblatt zum Matthäusevangelium auf zwei Seiten:

INITIV. SCI. EV. SE. MAT. | GENERATION

L IBE R IHV FILI XPI DAVID

Die Buchstaben stehen auf gemusterten Purpurgrund, sind in vielen Goldverschlingungen ausgeführt und im Innern mit bunten Farben gefüllt.

40—142 Text des Matthäusevangeliums.

Die ganze Folge der Blätter von Seite 29 bis 39 ist nicht die ursprünglich beabsichtigte, denn die beiden Seiten 32 bis 33 (die Blätter 16 und 17), auf welche die Widmungsbilder gemalt sind, gehörten entweder an den Anfang des Buches als Seite 2 bis 3 oder hinter die Vorrede und die Briefe der Seiten 6 bis 17, also vor die Inhaltsangabe des ersten Evangeliums.

Warum jetzt zwei Bilder des Evangelisten Matthäus vorhanden sind, ein nur in Federzeichnung angelegtes (Seite 29) und ein ausgemaltes (Seite 37), und warum zwei Titelblätter zum Matthäusevangelium (Seite 30 und 38) sich finden, ist schwer zu erklären. Jedenfalls bieten diese Veränderungen und Un-

Digitized by Google

regelmässigkeiten eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit denen, die Lamprecht im Codex Egberti nachgewiesen hat.*

142—148 Ende des Textes des Matthäusevangeliums, Lebensskizze des heil. Markus und Inhalt (breviarium) seines Evangeliums.

149 Erste bemalte Seite zum Markusevangelium. Oben predigt Johannes vor vier Pharisäern oder Priestern, Markus I, 4—8 (4.), unten unterrichtet Jesus seine vier ersten Jünger, die beiden Brüderpaare, Simon und Andreas, Jakobus und Johannes (5.), Markus I, 16—20.

150 Zweite bemalte Seite zum Markusevangelium. Oben erscheint Jesus der Magdalena im Garten (6.). Markus erwähnt diese Erscheinung nur in einem Verse, während Johannes XX, 11—18, sie weitläufig erzählt. Der Maler hat, obwohl er sein Bild vor das zweite Evangelium setzte, dennoch den Bericht des vierten illustrirt.

Im unteren Bild 7.) sieht Kratz „den Besuch der Jünger beim Grabe," Johannes XX, 2—10. In der angeführten Stelle wird aber erzählt, dass die beiden Apostel Petrus und Johannes zum Grabe „liefen" und in ihm die Grabtücher fanden. In der Miniatur sieht man keine Spur von einem Grabe. Zwei mit grossen Heiligenscheinen ausgezeichnete Männer thronen gemeinsam auf einer Bank, die durch Bogenstellungen reich verziert ist. Der, welcher zur Rechten auf dem Ehrenplatze sitzt, hat auf dem Scheitel eine grosse runde Tonsur und trägt einen kurzen Vollbart, wie Petrus ihn auf den Miniaturen dieser Zeit gewöhnlich hat. Er erhebt seine Rechte und streckt die Finger zur sogenannten lateinischen Segensform aus. Mit der Linken hält er ein geöffnetes Buch, das der gegenübersitzende Heilige, welcher einen langen Bart trägt, wie Paulus ihn meistens hat, mit beiden Händen ergreift. Es sind also wahrscheinlich die Apostelfürsten dargestellt. Diese Erklärung gewinnt anderwärts noch zwei gewichtige Stützen. Erstens findet sich nämlich im Hildesheimer Dome im Missale, das 1159 von Ratmann neu geschrieben und übermalt ist, eine Miniatur zum Feste der Apostelfürsten, die mit dem in Rede stehenden Bilde des Evangelienbuches des heil. Bernward im Wesentlichen, d. h. in der Anordnung der beiden Personen und im Typus ihrer Köpfe, übereinstimmt. Zweitens erinnert die ganze Darstellung sehr an jene alten römischen Goldgläser, auf denen Petrus und Paulus nebeneinander thronen.** Wollte Jemand sich auf die Vorrede zum Markusevangelium berufen, die sich ja auch in Bernwards Evangelienbuche findet und worin Markus „ein Evangelist Gottes und der Sohn des Petrus durch die Taufe, auch sein Schüler in der göttlichen Lehre" genannt ist, so könnte er in dem Bilde den heil. Petrus sehen, welcher seinem Schüler das Evangelium übergiebt. Doch scheint die erste Auslegung wahrscheinlicher, weil sie in anderen Bildern Analogien hat. Dass von einer Darstellung des „Besuches der Jünger beim Grabe" nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand.

151 Bild des Evangelisten Markus.

152—217 Text des Markusevangeliums.

218—233 Lebensskizze des Evangelisten Lukas und Inhalt der Kapitel seines Evangeliums.

Zwischen die Angabe des Inhaltes der einzelnen Kapitel des Lukasevangeliums ist das Blatt 111 mit Seite 221 bis 222 eingeheftet, das weiter unten vor Seite 235 eingeschoben sein sollte, wie bei den übrigen drei Evangelien die mit Miniaturen bemalten Blätter unmittelbar vor dem verzierten Anfange des Evangeliums sich finden.

221—222 Zwei Seiten mit vier Scenen zur Jugendgeschichte des Täufers. Auf der ersten Seite erhält oben Zacharias die Verheissung (8.), unten erscheint er zur Strafe seines Unglaubens vor dem erstaunten Volke mit Stummheit geschlagen. (9. Die folgende Seite zeigt oben die Heimsuchung (10.), unten wie Zacharias seinem Sohne den Namen Johannes beilegt. (11.)

---

* Jahrbücher a. a. O. S. 76.

** Vergl. Garrucci, Storia della arte cristiana III. besonders Tafel 183—185.

Digitized by Google

Diese vier Bilder (8 bis 11) illustriren das erste Kapitel des Lukasevangeliums, wie die Bilder 4 und 5 zum ersten Kapitel des Markusevangeliums und die beiden Scenen der ersten bemalten Seite (1, A. u. 1, B.) zum zweiten Kapitel des heil. Matthäus gehören. Die auffallende Thatsache, dass von den 21 Bildern des Codex, welche den Text der Evangelien zum Vorwurfe nehmen, nicht weniger als 7, nämlich die Bilder 4 bis 5, 8 bis 11 und 15, also ein Drittel sich auf Johannes den Täufer beziehen, erklärt sich daraus, dass das Hauptchor der Michaelskirche, aus welcher diese Handschrift stammt, dem genannten Heiligen gewidmet war. Ein neuer Gesichtspunkt bestimmt also hier die Auswahl der Bilder. Es ist nicht mehr ausschliesslich das Leben Christi oder die Pericope, welche man ins Auge fasst, sondern es wird auch die Kirche, der das Buch gehört, berücksichtigt und ihr Patron durch Bilder verherrlicht.

234 Verziertes Titelblatt zum Lukasevangelium mit fünf schwarz und roth gemalten Zeilen:

INCIPIT | EVANGELI | VM SECVN | DVM LV | CAM.

235 Während vor den Evangelien der heil. Matthäus und Markus nur je ein auf beiden Seiten bemaltes Blatt steht, finden sich vor den anderen Evangelien deren zwei. Die erste Seite des zweiten bemalten Blattes vor dem Lukasevangelium zeigt oben das letzte Abendmahl 12., unten aber Judas, der seinen Lohn erhält. (13.) Da im oberen Bilde Judas eine Hauptrolle spielt, so verbindet seine Person den Inhalt dieser beiden Scenen, wie die Bilder 4 bis 5 und 8 bis 11 durch die Person des Täufers zusammengefasst wurden.

236 Das Bild des Evangelisten Lukas unter einer beachtenswerthen Darstellung der Kreuzigung (14.), die im zweiten Theile ausführlicher zu besprechen sein wird.

237 Reicher Anfang des Lukasevangeliums.

M(VLTI) QVIDEM.

238—344 Text des Lukasevangeliums.

345—346 Lebensskizze des heil. Johannes. Es folgen nun zwei Blätter mit Miniaturen zum Johannesevangelium.

347 In der unteren Hälfte des ersten Bildes liegt das Christkind in der Krippe zwischen den Personifikationen des Meeres und der Erde. (15.) Oben thront Gott der Herr zwischen Sonne und Mond. Zwei Cherubim stehen neben ihm. Mit der Rechten hält er einen Nimbus, worin ein Lamm als Sinnbild der menschlichen Natur Christi angebracht ist, dem Gott mit der Linken das Buch des Lebens reicht, um es zu eröffnen. (16.) (Vergl. Corn. a Lapide in Apocalypsin IV. 2.

348—349 Die zweite und dritte Seite, welche mit Miniaturen zum letzten Evangelium verziert sind, stehen sich gegenüber und bringen vier halbseitige Bilder, die Taufe Christi (17.), die Auferweckung des Lazarus (18.), den Einzug in Jerusalem (19.) und die Kreuzigung. (20.)

350 Der Bilderkreis schliesst mit der Himmelfahrt Christi (21.), die sich über dem Bilde des Evangelisten Johannes befindet.

351 ff. Inhaltsverzeichniss der Kapitel des Johannesevangeliums. Titel und Text.

462 Die drittletzte Seite enthält vier Verse, welche gemäss der Hildesheimer Ueberlieferung vom heil. Bernward mit eigener Hand als Widmungsinschrift in diesen Codex eingetragen sein sollen. Diese Ueberlieferung wird durch drei Gründe beglaubigt. Erstens stammt die Schrift dieser Verse offenbar von einer Hand, die von der des Schreibers des Buches verschieden ist, zweitens ist andere Tinte verwandt, und drittens scheint der Wortlaut der Verse für die Tradition einzutreten. Die Verse besagen nämlich:

Hunc ego Bern(w)ardus codice m· conscribere feci,
Atq(ue) meas ,ut ceruis, opes sup er addere jubens.
Dilecto d omi(n)i dederam s·an c t'o Michaeli.
Sit anathema D e'i quisq u is sibi dempserit illum.

Digitized by Google

Es folgt noch ein Verzeichniss von Reliquien und die Bulle der Heiligsprechung Bernwards, die eine spätere Hand auf das Schlussblatt seines Evangelienbuches geschrieben hat.

Eine chronologische Ordnung einzuhalten, ist in den Miniaturen des Bernwardinischen Evangelienbuches in keiner Weise versucht. Es entfernt sich auch in der Auswahl der Bilder weit von den Büchern von Aachen, Trier, Gotha und Bremen. Während diese nach dem Vorgang der altchristlichen Kunst die Wunderthaten Christi in den Vordergrund stellen, bietet der Hildesheimer Codex nur ein Wunder, das der Auferweckung des Lazarus. Von seinen Miniaturen gehören zum Cyklus der Kindheit Jesu: Das Doppelbild der Anbetung der heil. drei Könige (1, A; 1, B.), die Darstellung Christi in der Krippe unter dem apokalyptischen Bilde (16.) und die Heimsuchung (10.), welche einen Theil der Illustrationen zur Jugendgeschichte des Täufers bildet. Der Cyklus des Leidens und der Verherrlichung Christi ist am meisten bedacht, indem zu ihm die Bilder des Einzuges in Jerusalem (19.), des Abendmahls (12.), des Lohnes des Judas (13.), der Kreuzigung (14. und 20.), der Erscheinung im Garten vor Magdalena (6.) und der Himmelfahrt (21.), also 7 Bilder gehören. Ausserdem sind aufgenommen zu Ehren des heil. Petrus 1, zu Ehren des heil. Matthäus 2 und zu Ehren des heil. Johannes, des Täufers, 7 Bilder. Nimmt man hinzu, dass die Bilder der Evangelisten Lukas und Johannes in sehr beachtenswerther Weise zu den Darstellungen der Kreuzigung und Himmelfahrt in Beziehung gesetzt sind, so sieht man, wie sehr die Heiligenverehrung in diesen Malereien Raum gewinnt, und wie dieselben die späteren Illustrationen der Heiligenlegenden vorbereiten.

Der Maler hat, im Gegensatze zu den Handschriften von Gotha und Bremen, darauf Gewicht gelegt, vor jedem Evangelium solche Bilder anzubringen, über deren Gegenstand in demselben berichtet wird. Nur zwei Miniaturen scheinen sich nicht den folgenden Evangelien anzupassen, das Bild Christi in der Krippe (1, A.) und das der Apostelfürsten (7.). Es ist jedoch zu beachten, dass das erstere zu den heil. drei Königen gehört, über welche Matthäus berichtet, und dass es also mit Grund vor dem Matthäusevangelium seinen Platz fand. Die Apostelfürsten aber sind vor das Markusevangelium gestellt, weil dasselbe mittelbar dem heil. Petrus zugeschrieben wird, wie Paulus das folgende Lukasevangelium als das seinige in Anspruch nimmt.

VI.

Deutsche Bildercyklen aus der Zeit um das Jahr 1000, welche den Miniaturen der bis dahin genannten Handschriften verwandt sind.

1. Erzbischof Egbert erhielt seinen Codex von den Mönchen der Reichenau. Wenige Jahrzehnte später, um das Jahr 990, entstand auf der genannten Insel in der

Digitized by Google

Kirche von Oberzell ein Bildercyklus, der den Miniaturen des Codex Egberti hinsichtlich des Stoffes, der Zeichnung und der Technik so nahe steht, als kleine Bilder überhaupt mit grossen Wandgemälden verwandt sein können. Aus ihm kommen hier acht grosse Frescobilder in Betracht, die oberhalb der Bogen, welche sich aus dem Mittelschiff in die Seitenschiffe öffnen, angebracht sind.

Die nördliche Seite zeigt, im Osten beginnend, folgende Geschichten:

1. Die Heilung des Blindgeborenen, Johannes IX, 1 f., in zwei Scenen. In der ersten steht der Blinde vor dem Herrn (1, A.), in der zweiten wäscht er sich im Teiche Siloe. (1, B.)

2. Die Stillung des Meeressturmes ist nach Matthäus VIII, 23—27, wie in den Handschriften von Aachen, Trier, Gotha und Bremen in zwei Scenen dargestellt. Der Maler hat nämlich Christus im Schiffe zweimal gezeichnet, einmal schlafend (2, A.), dann wie er den personificirten Winden Stille gebietet. (2, B.)

3. Die Heilung des Wassersüchtigen, Lukas XIV, 1—11.

4. Die Austreibung der Teufel, welche in die Schweine der Gerasener fahren, Markus V, 1—19.

Es folgen auf der anderen Seite, vom Chore nach Westen gehend, vier weitere Bilder.

5. Die Heilung des Aussätzigen, Matthäus VIII, 1—13, in zwei Scenen. Der Kranke steht rechts vor seinem Heilande (5, A.) und opfert links im Tempel zwei Tauben. (5, B.)

6. Die Auferweckung des Jünglings von Naim, Lukas VII, 11—17.

7. Die Auferweckung der Tochter des Jairus (7, B.) und die Heilung der Blutflüssigen (7, A.), Matthäus IX, 18—26, sind hier wie in den Miniaturen der Handschriften in ein Bild vereint.

8. Die Auferweckung des Lazarus, Johannes XI, 1—45, steht am Westende der Kirche, weil dort oft ein Bild der Auferstehung und des Weltendes angebracht ist. In Oberzell ist es auf die äussere Westwand gemalt, so dass die Strahlen der untergehenden Sonne das Bild der letzten und grössten Hoffnung verklärten.

Die Inschriften, welche unter den Bildern angebracht sind, lauten mit den von verschiedenen Seiten vorgeschlagenen Ergänzungen also:

1. Hic sine lu(ce ortu)s sputoque lu(toque linitus)
   (Ad Siloën properat, lumina clara lavat.)
2. Carne Deus dormit. „Perimus". Jesusque resurgit,
   Majestate jubet: „Ventus et undae sinite." (der Vers fordert: unda silet.)
3. Obvius occurrens sanatur ydropicus unus.
   Huc oneratus adit, hinc (dein?) sine face redit.
4. Daemon projicit(ur, legio cui nomen inhaeret.)
   (Tum porcos subeunt, qui) maris alta petunt.
5. Zerstört.
6. „Mortue surge citus, obsidensque (residens) loquensque revive,
   Sic matris viduae tristia cuncta abole."
7. Principis ecce
   — — „Fides te (tua salvam) fecit, vade in pace"
   Jubet dormientem (al. Jubeto mente potente): „Volo surge, puella, modo."
8. „Lazare, perge foras, quarto jam sole sepulte,
   Rumpe moras mortis." Hoc dat imago patris (al. patens.)

* Allgemeine Augsburger Zeitung 1880 No. 268 und 1881 No. 295, B.; Deutsche Rundschau 1883 Heft 7, S. 37—56; Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg. Herder 1884; Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst 1884. Beiblatt 1, 2 und 20.

Digitized by Google

Die Stillung des Sturmes ist in diesen Cyklus schon desshalb mit Recht aufgenommen, weil die Klosterkirche, welche durch die acht grossen Bilder geziert ist, auf einer Insel lag und somit die Mönche dies Wunder mit besonderem Interesse betrachten mussten. Die übrigen Wunder sind vielleicht mit Rücksicht auf jene Verse des Ermoldus Nigellus ausgewählt, in denen die Malereien der Ingelheimer Schlosskapelle beschrieben sind.

Nigellus schildert den Cyklus des Lebens Christi in 22 Versen. (IV. 221—242.)*

1. Die Verkündigung wird Vers 221—222 behandelt.
2. Die Geburt Christi Vers 223—224.
3. Die Erscheinung der Engel vor den Hirten Vers 225.
4. Die Anbetung der Könige Vers 226.
5. Der Kindermord Vers 227—228.
6. Die Flucht nach Aegypten und Christi Gehorsam Vers 229—230.
7. Die Taufe Christi Vers 231—232.
8. Die Versuchung des Herrn Vers 233—234.
9. Die Lehrthätigkeit Christi Vers 235.
10. Die Heilung der Kranken Vers 236.
11. Die Erweckung der Todten Vers 237.
12. Die Austreibung der Teufel Vers 238.
13. Das Leiden Christi Vers 239—240.
14. Die Auferstehung und Verherrlichung Vers 241—242.

Die Verse, worin die Wunder Christi erwähnt sind, lauten:

Reddidit infirmis munia prisca pius. (10.)
Mortua quin etiam reparavit corpora vitae. (11.)
Daemonis arma tulit, expulit atque procul. (12.)

Dementsprechend hat der Maler der Reichenau drei Krankenheilungen dargestellt, drei Todtenerweckungen und die Austreibung der Legion von Teufeln, welche in die Schweine fuhren.

2. Wie die Wandgemälde von Oberzell eine wichtige Parallele zum Egbertcodex bieten, so erhält das Evangelienbuch des heil. Bernward ein doppeltes Seitenstück in den Erzthüren und in der ehernen Christussäule, welche der genannte Bischof giessen liess. Die Basreliefs des ersten Thürflügels beziehen sich auf die Erschaffung, den Sündenfall, die Strafe und die Geschichte der Söhne Adams und zwar so, dass jedes der vier genannten Ereignisse zwei Bilder erhält. Auf dem zweiten Flügel schildern die vier Bilder der unteren Hälfte die Jugendgeschichte, die vier oberen das Leiden und die Auferstehung des Herrn. Zwischen den vier ersten und den vier letzten Darstellungen ist eine grosse Lücke. Alle Ereignisse des Lebens Christi, welche nach der Anbetung der Könige und vor der Verurtheilung durch Pilatus eintraten, sind übersprungen. Diese Lücke wird aber durch die Basreliefs der Bernwardssäule ausgefüllt, die in 30 Scenen 24 Geschichten aus der Zeit von der Taufe Christi bis zum Einzuge in Jerusalem darstellen, so dass die Vereinigung dieser Darstellungen auf der

* Pertz, Monumenta, Scriptores II. p. 466 ff.; Migne, Patrologia latina CV. p. 624.

Digitized by Google

Säule mit denen auf der Thüre eine vollständige Bilderreihe bietet, welche das Leben Christi von der Verkündigung bis nach der Auferstehung enthält.

Man darf die Bilder beider Erzwerke um so mehr als zusammengehörig ansehen, weil der heil. Bernward die Thüren im Jahre 1015, die Säule aber 1022 vollendet hatte, und beide für dieselbe Kirche des von ihm gegründeten Michaelsklosters bestimmt waren. Die auf Thüre und Säule dargestellten Gegenstände sind folgende:

Thüre II, 1 Die Verkündigung.
„ II, 2 Christus in der Krippe mit Maria und Joseph.
„ II, 3 Die heil. drei Könige bringen dem Christuskinde ihre Gaben.
„ II, 4 Die Opferung Christi im Tempel.

Diese vier Bilder illustriren die Pericopen für den Quatembermittwoch nach dem III. Adventssonntag, für Weihnachten, Dreikönige sowie für den Sonntag innerhalb der Weihnachtsoktav.

Ihnen folgen die Bilder der Säule.

Säule 1 Die Taufe Christi.

„ 2 Die erste Versuchung Christi. Die zweite und dritte Versuchung sind nicht dargestellt, weil sie zuviel Raum weggenommen hätten, der Raum aber hier sparsamer zu behandeln war als in den Handschriften, in denen er nach Belieben erweitert werden konnte.

„ 3 Die Berufung des ersten Brüderpaares, des Petrus und Andreas.

„ 4 Die Berufung des zweiten Brüderpaares, des Jakobus und Johannes. In den beiden Scenen 3 und 4 steht Christus am Ufer, während die Berufenen in ihrem Schiffe sitzen, die letzteren bei ihrem Vater Zebedaeus.

„ 5 Die Hochzeit von Cana, Johannes II, 1—11. Die Darstellung unterscheidet sich von der des Codex Egberti ebenso wie von der des Gothaer Codex. Bezeichnen wir, um dies klarzustellen, die einzelnen Personen mit folgenden Ziffern:

1. Christus.	4. Apostel.	a—f. Die
2. Maria.	5. Bräutigam.	sechs
3. Diener.	6. Braut.	Krüge.

Bei Benutzung dieser Zeichen ergiebt sich eine dreifache Anordnung für die Handschriften von:

Trier und Bremen	3.	d.	e.	f.	3.	2.	a.	b.	c.	1.
Gotha				2.	a	—	f.	2.	1.	4. 4.
Hildesheim . . .				3.	a	—	f.		1.	2. 5. 6.

Die Miniatur des Bremer Codex ist nur eine Kopie des Trierer, worin die Diener drei Krüge füllen, und Christus drei segnet.

„ 6 Die Heilung des Aussätzigen, Matthäus VIII, 1—13. Die auf der Säule unter den Nummern 1, 5 und 6 dargestellten Ereignisse werden in den Pericopen des Oktavtages von Dreikönige, des zweiten und des dritten Sonntages nach Dreikönige erzählt. Es schliesst sich also auch die Auswahl der Säulenbilder im Anfange an das Messbuch der katholischen Kirche an, das bis heute im Wesentlichen die Anordnung bewahrt hat, welche es schon um das Jahr 1000 besass.

„ 7 Die Berufung der zwölf Apostel, Matthäus X, 1 f.

„ 8 Die Samariterin, Pericope des Freitages nach dem III. Fastensonntage, Johannes IV, 5—42. Die Folge der Personen stimmt im Wesentlichen mit der des Codex Egberti überein. Sie unterscheidet sich nur dadurch, dass die Ordnung eine umgekehrte ist, und Christus in Trier von vier, in Hildesheim aber nur von zwei Aposteln begleitet ist.

„ 9 Das Ende des Vorläufers in fünf, zu drei Gruppen zusammengezogenen Scenen. In der ersten

Gruppe tadelt Johannes den Herodes, auf dessen Schooss die Herodias sitzt (9, A.); in der zweiten wird Johannes aus einem tiefen Kerker hervorgezogen und sinkt er enthauptet hin (9, B.), in der letzten tanzt die Tochter der Herodias (9, C.) und bringt ein Knecht ihr als Lohn das Haupt des Täufers. (9, D.) Wie im Evangelienbuche des heil. Bernward ist auch hier die Geschichte des Vorläufers so breit behandelt, weil das Ostchor der Michaelskirche, vor dem die Säule stand, und dem das Buch gehörte, den Namen des heil. Johannes trug.

Säule 10 Jesus wird gebeten, die Tochter des Jairus vom Tode zu erwecken. (10, A.) Auf dem Wege berührt ein Weib das Kleid des Herrn und wird von ihrer Krankheit geheilt (10, B.), Matthäus IX, 18 bis 26. Im Codex Egberti stehen die beiden genannten Bilder mit den angeführten Versen aus dem Matthäusevangelium am Mittwoch nach dem IV. Sonntage nach Dreikönige.

„ 11 Die Heilung eines Blinden, entweder nach Markus VIII, 22—26 oder wahrscheinlicher nach der Pericope des Sonntages Quinquagesima, Lukas XVIII, 31—43, die in den Handschriften von Gotha, Bremen und Trier illustrirt ist.

„ 12 Die Geschichte der Ehebrecherin in zwei Scenen. Zuerst wird sie von zwei Männern herbeigeführt (12, A.), weiterhin steht sie vor dem Herrn (12, B., Johannes VIII, 1—11. Diese Verse dienen als Evangelium des Samstages nach dem III. Fastensonntage und sind im Trierer Codex an diesem Tage illustrirt, jedoch in einer anderen Weise, als hier auf der Säule von Hildesheim.

„ 13 Die Auferweckung des Jünglings von Naim, Lukas VII, 11—17.

„ 14 Die Verklärung Christi, Evangelium des II. Fastensonntages, Matthäus XVII, 1—9.

„ 15 Die Aussendung der zweiundsiebzig Jünger.*

„ 16 Das Gleichniss vom reichen Prasser. Lukas XVI, 19—31, in zwei Scenen. In der ersten sitzt er beim Mahle und liegt Lazarus vor ihm (16, A.), in der zweiten ist er in der Hölle begraben und ruht der Arme in Abrahams Schooss. (16. B.)

Da die Pericope, in welcher diese Parabel erzählt wird, als Evangelium des Donnerstages nach dem II. Fastensonntage dient, so sieht man, in wie auffallender Weise die meisten Bilder der Säule sich an die Evangelien der Zeit vor Ostern halten.

„ 17 Zachäus wird vom Baume herabgerufen, Lukas IX, 1—10.

„ 18 Im achtzehnten Basrelief steht der Heiland vor einem Baum, den er mit seiner Hand berührt. Man hat in dieser einfachen Scene den Fluch über den Feigenbaum, Matthäus XXI, 18—22, sehen wollen. Indessen legt das Bild des Zachäus, welches vorhergeht, eine andere Deutung nahe. Im Codex des Corpus-Christi-College zu Cambridge, den der heil. Augustin im Jahre 601 von Gregor dem Grossen erhalten haben soll, sieht man nämlich über dem Bilde des Zachäus die Geschichte vom unfruchtbaren Feigenbaume, Lukas XIII, 6 f., gemalt. Sie ist wahrscheinlich hier in Erz gegossen.

„ 19 Zwei Blinde bei Jericho geheilt, Matthäus XX, 29—34. Die zweite Blindenheilung der Säule.

„ 20 Petrus auf dem Meere wandelnd, Matthäus XIV, 22—23. Diese Perikope ist im Egbertcodex am VI. Sonntage nach Dreikönige illustrirt.

„ 21 Die Brodvermehrung, Johannes VI, 1—15, Evangelium des IV. Fastensonntages.

„ 22 Die Auferweckung des Lazarus, Johannes XI, 1—45, in zwei Scenen. Maria und Martha knieen vor dem Meister und bitten um das Wunder (22, A.), welches sich in der folgenden Gruppe dargestellt findet. (22, B.) Die Verschiedenheit in der Darstellung dieses in der altchristlichen Kunst so oft vorkommenden Wunders ist höchst auffallend und zeigt, dass der alte Typus für dessen künstlerische Wiedergabe im Abendlande bald verloren ging.

Setzt man folgende Ziffern und Buchstaben ein

* Dies Bild ist auf verschiedene andere Weisen erklärt worden. Die Gründe für die obige Deutung siehe in den „Stimmen“ a. a. O. S. 357.

Digitized by Google

1. Christus.	4. Martha.	A. Das Grab.
2. Lazarus.	5. Apostel.	B. Der Grabstein.
3. Maria.	6. Juden.	

so ergeben sich diese Schemata:

Säule von Hildesheim . .	6.	B.	A.	2.	1.	1.	3.	4.
Codex von Hildesheim . .			5.	1.	A.	2.	3.	4.
Codex von Trier . . .	5.	1.	3.	4.	A.	2.	B.	6.
Codex von Gotha . . .	6.	4.	3.	1.	A.	2.	6.	B.

Trotz aller Verschiedenheit kommen die Handschriften darin überein, dass das Grab des Lazarus, im Gegensatze zu den altchristlichen Denkmälern und selbst zum Schrifttexte, Johannes XI, 38, nicht als Höhle oder Monument gezeichnet ist. Es erscheint vielmehr in diesen Miniaturen als tiefe Grube, die von einem länglichen Grabsteine in horizontaler Weise verschlossen war. Auf der Säule ist die Geschichte der Auferweckung ausnahmsweise in zwei Scenen zerlegt, so dass Jesus zweimal erscheint. Im Codex des heil. Bernward betet Jesus am Grabe des Lazarus mit ausgebreiteten Armen nach Art der Oranten.

Im Bremer und im Aachener Codex fehlt die Darstellung dieses Wunders. In den Gemälden von Oberzell ist es fast wie im Codex Egberti behandelt, so dass das Schema das gleiche bleibt. Der Hauptunterschied zwischen der Miniatur von Trier und dem Wandgemälde von Oberzell liegt darin, dass in ersterer beide Schwestern vor Christus knieen, in letzterem eine aufrecht steht, wie dies auch auf der Bernwardssäule der Fall ist. Beide stehen im Codex des heil. Bernward vor Christus, in der Gothaer Handschrift aber hinter ihm. Die Anordnung der Figuren weist also fast alle Variationen auf, die in einem solchen Bilde überhaupt anwendbar sind.

Säule 23 Maria salbt Christi Füsse, Johannes XII, 1—9.

„ 24 Christus zieht in Jerusalem ein, Matthäus XXI, 10—17. Mit diesem Bilde endet die Säule den Cyklus des öffentlichen Lebens. Der zweite Thürflügel übernimmt die Fortsetzung, die Darstellung des Leidens.

Thüre II, 5 Es zeigt sich in der oberen Hälfte als fünftes Bild: Christus vor Pilatus. Der Landpfleger sitzt wie ein deutscher König auf einem bankartigen Throne. Hinter ihm steht sein Schildträger, neben ihm richtet sich auf dem Sitze ein Teufel empor, der die Gestalt einer grossen Kröte hat und ihm böse Rathschläge ins Ohr flüstert. Diese Darstellung unterscheidet sich so sehr von den gemessenen Miniaturen zu Trier, Bremen und Gotha, worin Pilatus als vornehmer Römer auftritt, dass man sie wohl als eines der ersten Beispiele neuer volksthümlicher Auffassung und Darstellung der heil. Geschichte bezeichnen muss.

„ II, 6 Christus am Kreuze zwischen den beiden Soldaten, Maria und Johannes.

„ II, 7 Die drei Marien am Grabe, Markus XVI, 1—17.

„ II, 8 Christus erscheint der Magdalena im Garten, in dessen Hintergrund die Thürme der Stadt Jerusalem sichtbar werden, Johannes XX, 11—18. Mit diesen beiden Bildern, welche in der romanischen Kunst als Osterbilder und Darstellungen der beglaubigten Auferstehung Christi gelten, endet der Cyklus der Erzthüren.

Sein letztes Bild zeigt den Garten bei Golgatha, wie sein erstes den Garten des Paradieses darstellte.

Die Hildesheimer Bilder nehmen in doppelter Hinsicht eine eigenthümliche Stellung ein, weil sie einerseits im Ganzen und Grossen von denen der übrigen hier besprochenen Denkmäler abweichen, andererseits auch unter sich keineswegs übereinstimmen, wo sie die gleiche Scene darstellen.

Digitized by Google

Beispielsweise ist die Anbetung der Könige und die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena auf der Thüre anders gezeichnet, als in dem Evangelienbuche. Ebenso unterscheiden sich die Bilder der Taufe, der Berufung der ersten Jünger, der Auferweckung des Lazarus und des Einzuges in Jerusalem durch die Zeichnung und Gruppirung, welche sie auf der Säule haben, wesentlich von den Miniaturen, welche die gleichen Stoffe illustriren. Am bemerkenswerthesten ist, dass Christus auf den Bildern der Thüre und der Säule wie auf einem Bernwardskreuz bärtig, in den Miniaturen des Bernwardinischen Evangelienbuches aber bartlos erscheint. Er ist also auf den Erzbildern mit einem Barte, in den Malereien ohne Bart. Als Ausnahme muss auf der Säule das Bild der Taufe gelten, worin Christus, wohl aus symbolischen Gründen, jugendlich, also bartlos erscheint, im Codex aber die Bilder zur Geschichte des Matthäus, wo der Herr einen Bart trägt.

Aus den angeführten Beispielen folgt, dass der Bernwardinische Künstlerkreis keine ausgebildeten ikonographischen Regeln besass, und dass seine Mitglieder, dem Charakter und der Geschichte ihres Bischofs entsprechend, ihre Vorbilder in eklektischer Weise bald von hier, bald von dort hernahmen oder auch selbstständig erfanden.

Es sind z. B. die Berufung der beiden Brüderpaare auf dem dritten und vierten Bilde der Bernwardssäule, und die Berufung und das Mahl des Matthäus im Bernwardscodex fast so dargestellt, wie auf den Bildern in Gotha, welche die gleichen Scenen bringen. Die Geschichte des Vorläufers ist auf der Säule in manchen Zügen mit der Zeichnung einer entsprechenden Aachener Miniatur verwandt; die alttestamentlichen Darstellungen auf dem ersten Thürflügel aber stehen im engsten Zusammenhange mit den Darstellungen aus der Genesis in den Alcuinsbibeln zu London und Bamberg.

3. Kostbar im Stoffe und selten in ihrer Art ist die goldene Altartafel* des Aachener Schatzes, die aus der Zeit der Ottone stammt. Sie ist mit zehn Basreliefs verziert, welche die Leidensgeschichte in folgenden Scenen darstellen:

1. Der Einzug in Jerusalem.
2. Jesus reicht beim letzten Abendmahle dem Judas den Bissen.
3. Christus steht vor den Jüngern, die sitzend und voll Staunen, mit erhobenen Händen seine Rede anhören. Die Darstellung gleicht dem Bilde, worin Christus in einer Miniatur der Egberthandschrift seine Jünger vor der Himmelfahrt tadelt, doch hat Petrus seinen Fuss in ein Gefäss gestellt. Es ist also die Fusswaschung dargestellt.
4. Christus betet im Oelgarten (4. A.) und redet zwei schlafende Jünger an. (4. B.)
5. Judas verräth den Herrn durch einen Kuss, während Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt.
6. Zwei Henker geisseln den Heiland.
7. Drei Soldaten verspotten Christum.
8. Der Heiland wird (ohne Kreuz zum Tode geführt.
9. Christus hängt am Kreuze, neben dem die beiden Soldaten mit der Lanze und mit dem Schwamm stehen.
10. Ein Engel erscheint der Magdalena am Grabe, neben dem ein Soldat schläft.

Bemerkenswerth ist, dass in diesem gut abgerundeten Cyklus der Leidensgeschichte das Gebet im Oelgarten und die Geisselung eingeschoben ist, andererseits aber manche Darstellungen fehlen, welche in den Handschriften fast regelmässig wieder-

* Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle S. 48 f.; Die Kleinodien des heil. röm. Reiches, Anhang 37; E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler, Tafel 34 No. 1.

Digitized by Google

wiederkehren, z. B. der Fall Petri, Pilatus, die Kreuztragung, Maria und Johannes unter dem Kreuze und der Besuch der Frauen am Grabe.

Wie in Hildesheim die Basreliefs der zweiten Thüre mit denen der Säule einen zusammenhängenden Ideenkreis darstellen, so wird in Aachen die Bilderreihe der Altartafel auf zwei Elfenbeintafeln weitergeführt und ergänzt.

Die Tafeln stammen aus dem Ende des X. Jahrhunderts, dienen einem Antiphonar des XIV. Jahrhunderts als Deckel und zeigen sechs Scenen aus der Geschichte des Erstandenen,* nämlich: 1. den Bericht des Petrus über die Auferstehung, Lukas XXIV, 34; 2. die Apostel, welche dem Herrn Fische und Honigkuchen reichen, Lukas XXIV, 42; 3. die Jünger von Emmaus, Lukas XXIV, 13 f.; 4. Thomas, welcher die Seitenwunde berührt, Johannes XX, 21 f.; 5. den Herrn, der seine Hände über die Apostel ausbreitet und ihnen die Sendung in alle Welt giebt, Matthäus XXVIII, 18 f., Lukas XXIV, 50; 6. die letzten Reden des Herrn vor seiner Himmelfahrt, Markus XVI, 14 f.; Apostelgeschichte I, 1 f.

Auf dem Einbande des karolingischen Evangelienbuches in Aachen, der um das Jahr 1000 angefertigt ist, befinden sich vier Scenen aus dem Leben Christi: 1. die Geburt; 2. der Gekreuzigte zwischen den beiden Soldaten, die Schwamm und Lanze tragen; 3. Magdalena am Grabe und 4. die Himmelfahrt.** Die Darstellungen stimmen in der Zeichnung mit denen der goldenen Altartafel so sehr überein, dass der Einband aus derselben Schule stammen muss, welche auch die Tafel geliefert hat.

Von den Bildern, welche in der Reichenau gezeichnet sind, unterscheiden sich die Aachener in wesentlichen Punkten. Es sind also in letzteren ganz andere Kunsttraditionen herrschend, als in denen der berühmten Klosterinsel.

VII.

Vergleichung der beschriebenen Handschriften und Kunstwerke.

1. Alle in den vorhergehenden Abschnitten besprochenen Evangelienbücher haben ausser den Titel- und Widmungsblättern und den Bildern der vier Evangelisten eine Anzahl von Miniaturen, welche Ereignisse aus den Evangelien darstellen.

Ausser den Widmungs- und Evangelistenbildern hat

die	Handschrift	von	Gotha	. .	48	Bilder	mit 90	Scenen,
„	„	„	Bremen	.	42	„	„ 72	„
„	„	„	Trier	. .	51	„	„ 60	„
„	„	„	Aachen	.	21	„	„ 30	„
„	„	„	Hildesheim		20	„	„ 21	„
„	Säule	„	„		24	„	„ 30	„
„	Altartafel	„	Aachen	.	10	„	„ 11	„

Es verhält sich demnach die Anzahl der Bilder zu derjenigen der Scenen in Gotha fast wie 1:2, in Bremen und Aachen fast wie 2:3, in Trier und auf der Säule fast wie 4:5, während im Hildesheimer Evangelienbuche nur eine Darstellung sich in zwei Bilder theilt.

* Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle S. 30 f.; E. aus'm Weerth, Tafel 36, No. 5.

** Bock, a. a. O. S. 55; E. aus'm Weerth, Tafel 34, No. 2.

Digitized by Google

2. Gereimte Inschriften finden sich bei den Evangelienillustrationen von Gotha, Bremen und Oberzell regelmässig, im Codex Egberti nur in einem Falle. Mehrere Male stimmen die Verse von Bremen fast wörtlich mit denen des Gothaer Codex, welchen der Mönch von Echternach bei seiner Arbeit jedenfalls vor sich liegen hatte. Dagegen fehlen dieselben in den Büchern von Aachen und Hildesheim, in denen nur bei den Widmungsbildern Inschriften angebracht sind.

3. Inschriften innerhalb der Miniaturen, welche die Namen der dargestellten Personen oder Städte anzeigen, sind im Codex des Erzbischofs Egbert regelmässig, im Gothaer Codex öfter, aber nicht immer, im Aachener und Bremer je einmal beigefügt. Im Hildesheimer Evangelienbuche hält Maria bei Elisabeth ein Band, auf dem das Wort Magnificat geschrieben ist. Zacharias trägt in demselben Buche auf dem Bilde, worin er seinem Sohne den Namen beilegt, ein Band mit der Inschrift: Johann(es) e(st) nome(n) ejus, sowie eine Tafel mit dem Anfange seines Lobliedes Benedictus. In ähnlicher Weise reichen auf dem letzten Blatte des Bremer Codex zwei Aebte dem Könige Tafeln, die sich als Bittschriften kennzeichnen, und worauf die Worte angebracht sind:

Salus nostra in manu tua est,
Respiciat super nos misericordia tua.

Offenbar gehören solche Inschriften einer anderen Richtung an, als die beigeschriebenen Namen der Personen oder die erklärenden Verse, obgleich doch auch wiederum alle drei Systeme Unvermögen des Künstlers und mangelhaftes Verständniss im Zuschauer voraussetzen.

4. Was die Stellung der Bilder angeht, so sind dieselben in den Handschriften von Aachen, Trier und Bremen wie Illustrationen in den Text gesetzt und in Verbindung zu den Abschnitten des Evangeliums gebracht, in denen die dargestellte Geschichte erzählt wird. Dagegen stehen in Gotha und Hildesheim die Miniaturen auf Vorsteheblättern, denen der Text folgt, welcher mit den Bildern mehr oder weniger enge verbunden ist.

5. Die Grösse der Bilder wechselt in Trier und Bremen. Es finden sich dort Miniaturen, welche eine ganze Seite füllen, neben solchen, die nur die Hälfte oder ein Drittel der Seite einnehmen. Der Aachener Codex hat nur ganzseitige Bilder. Der Hildesheimer bietet dagegen auf jeder Seite der bemalten Vorsteheblätter zwei Bilder, während der Gothaer auf jeder bemalten Seite drei Reihen Bilder bringt.

6. Die besprochenen Handschriften sind, mit Ausnahme der spätesten, der Bremer, und eines Theiles der Gothaer, mittelst eines scharfen Instrumentes vom Anfange bis zum Ende gleichmässig so liniirt worden, dass die Linien auf der vorderen Seite der Blätter eingekratzt und vertieft erscheinen, auf der Rückseite aber vorstehen. Dies ist auch auf den leer gebliebenen Seiten und sogar auf den bemalten der Fall. Daraus folgt, dass die Schrift als die Hauptsache und höher als die Bilder galt. Die Miniatoren

Digitized by Google

haben die Liniirung als Richtschnur bei ihrer Zeichnung und beim Aufbau ihrer Gruppen benutzt. In den Handschriften von Trier und Gotha haben sie die Beischriften auf die Linien gesetzt, der Hildesheimer Maler aber hat sich in seinen gemusterten Hintergründen an die Liniirung angeschlossen.

7. Die Handschrift von Trier hat wenige Seiten mit Zierschriften, die von Aachen, Gotha und Hildesheim haben die Anfänge der Evangelien reich ausgestattet, während die von Bremen an den Hauptfesten reiche Buchstabenverzierungen anwendet. In den Initialen finden sich in Gotha und Hildesheim Thiere, in denen Lamprecht „den alten nationalen Geschmack, die germanische Vorliebe für groteske Thierbildungen, wie wir sie aus fränkischen Grabfunden kennen," wiederfindet. Auch der Aachener Maler vernachlässigt die Thierwelt nicht. Die drei Schafe der Hirten und die vier Schweine bei der Teufelaustreibung sind freilich nur Andeutungen der Heerden. Es schwimmen aber beim Wunder der Stillung des Sturmes vier Fische in den Wellen; den armen Lazarus umgeben fünf gut gezeichnete Hunde, welche die Jagdlust der damaligen Zeit genugsam kennzeichnen; auch sind oftmals am äusseren Rande der Bildrahmen Vögel angebracht, Pfauen, Adler und andere buntgefiederte Thiere, die der Maler mehr oder weniger gut getroffen hat. Aehnliche Vögel finden sich auf den Canontafeln der Gothaer Handschrift, die hierin jene alten, von den Byzantinern gepflegten Traditionen, welche in dem Aachener Evangelienbuche weiterleben, fortführt und entwickelt.

8. Der Aachener Handschrift fehlen auffallender Weise alle gemusterten Gründe. Sie giebt dem ersten Dedicationsblatte einen blauen Hintergrund, dem zweiten einen Purpurgrund und den Miniaturen Goldgründe.

Die Trierer hat purpurne Hintergründe bei den Zierschriften und im Widmungsbilde, gemusterte hinter den Evangelisten, blaue, rothe, violette, grüne oder gemischte hinter den Scenen aus den Evangelien. Aehnlich stellt sich die Sache in den Handschriften von Gotha und Bremen. In letzterer stehen jedoch folgende Personen oder Scenen auf Goldgrund:

Seite 7 Der thronende Christus.
Bild 2 Die Geburt Christi und die Erscheinung der Engel vor den Hirten.
3 Herodes, der befiehlt, die Kinder zu morden. (Hinter dem Könige ist der Grund golden, hinter den Kindern und den trauernden Müttern aber blau.)
4 Die heil. drei Könige vor Maria.
17, B. Der Einzug in Jerusalem; (der Verrath des Judas im oberen Theile der Seite, steht auf rothem Hintergrunde.)
18, B. Petrus mit der Thürhüterin. Die oberste Scene (18, A.) steht auf Grün, die unterste (18, C.) auf Lila.
23, A. Die drei Marien am Grabe; (Magdalena vor Christus auf der unteren Hälfte der Seite hat blauen Hintergrund.)
24 Thomas.
25 Der Heiland, der seine Jünger vor der Himmelfahrt zurechtweist.
26 Die Himmelfahrt.

Digitized by Google

Bild 27 Das Pfingstfest.
Seite 249 Der thronende König.

Auf Goldgrund stehen demnach Christus, die Könige und die Bilder zu den Festen von Weihnachten, Epiphanie, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten. Der Goldgrund ist also mit Rücksicht auf die dargestellten Personen und Scenen ausgewählt. Dadurch erklärt sich, warum im Aachener Codex das Bild des Kaisers auf Gold, dasjenige Liuthar's aber auf blauem Hintergrunde gemalt ist. Das Kreuz ist in den Bremer Miniaturen immer vergoldet, um in seiner Würde betont zu werden. Im Aachener Codex ist es grün, vielleicht weil der Maler auf den Paradiesesbaum anspielen und auf die Hoffnung hinweisen wollte.

Im Gothaer Evangelienbuche ist der Goldgrund seltener angewandt. Er findet sich hinter der Figur Christi auf dem grossen Titelblatte, hinter Christus, der in Emmaus mit seinen Jüngern speist, hinter dem Evangelisten Johannes und in vielen Medaillons. In den Bildern der Parabeln, besonders in den Gleichnissen vom Gastmahle und vom Reichen, wechselt der Hintergrund der Gothaer Miniaturen mit den einzelnen Scenen. Sonst behält er meist eine gleichmässige Farbe für alle Scenen einer Bilderreihe. Er ist aber zuweilen, besonders hinter dem Bilde der Kreuzigung, farbig gestreift. In dieser Streifung kann wohl mit Recht ein wichtiger Versuch, die verschiedenen Lufttöne nachzuahmen, gefunden werden.

Der Hildesheimer Miniator schliesst sich bei Behandlung der Hintergründe an die scharfe Liniirung seines Codex an, hat aber von jedem Versuche, die Luft darzustellen, vollkommen abgesehen. Dagegen sind seine Streifen zu Musterbändern geworden, in die er vertikal oder horizontal verlaufende Zeichnungen eingetragen hat. Es ist nicht zu übersehen, dass seine Musterungen eine ganz andere Auffassung verrathen als die prachtvollen, teppichartigen Doppelseiten, deren der Gothaer Codex vier, der Bremer zwei hat. In diesen beiden Codices findet man hoch entwickelte, fein stilisirte Thier- und Pflanzenmuster, welche an orientalische Seidengewebe erinnern. Ueberdies treten in Gotha die verschiedenen Muster in Stilisirung und Farbengebung so grundverschieden auf, dass es scheinen möchte, als habe der Maler keineswegs eigene Erfindungen verewigt, sondern vorliegende Stoffe, die aus sehr verschiedenen Zeiten und Gegenden stammten, in seiner Zeichnung nachgeahmt. Im Hildesheimer Codex bleibt dagegen die Zeichnung der Hintergründe sehr einfach und so gestaltet, dass sie eine heimische Linnen- oder Wollen-Industrie ins Gedächtniss ruft.

Indessen steht der Hildesheimer Maler dem der Gothaer Handschrift in seiner Liebe zu bunten Mustern sehr nahe und bilden beide in dieser Hinsicht einen Gegensatz zur Aachener Handschrift. Der Maler des Trierer Codex hält die Mitte zwischen beiden Richtungen.

9. Wie sich die Auswahl der dargestellten Ereignisse in den besprochenen

Digitized by Google

Handschriften und Kunstwerken zu einander stellt, zeigt die am Ende des ersten Theiles auf Seite 52 bis 55 in tabellarischer Form abgedruckte Uebersicht. Die Reihenfolge der in ihrer ersten Colonne bezeichneten Gegenstände ist die streng historische, die sicher das beste Anrecht besitzt, die Anordnung zu bestimmen, und mehr Werth hat, als die willkürliche des seiner Zeit weit über Gebühr geschätzten Handbuches der Malerei vom Berge Athos. Die zweite Colonne weist nach, bei welchem Evangelisten das in der ersten genannte Ereigniss beschrieben ist; die letzte zeigt, wann es im römischen Messbuche noch heute als „Evangelium" gelesen wird. Meist stimmen die im Codex von Gotha-Echternach, von Trier-Reichenau und von Aachen für die Sonn- und Festtage bezeichneten Pericopen mit den in der katholischen Kirche noch heute gebräuchlichen überein. Einige Lesestücke, welche das Evangelienbuch des Erzbischofs Egbert für Tage angiebt, die heute ein besonderes Evangelium nicht mehr haben, sind in Klammern beigefügt.

Die Bezeichnung: „1, A. Matth. 1." in der dritten Reihe der dritten Colonne der Seite 52 bedeutet, dass das in der entsprechenden Reihe der ersten Colonne genannte Ereigniss in der Handschrift von Gotha-Echternach sich im ersten Bilde zum Matthäusevangelium dargestellt findet (Matth. 1.), zweitens, dass dasselbe das erste Bild (1.) des Codex ist, und drittens, dass in diesem ersten Bilde mehrere Scenen sind, von denen diese die erste (1, A.) ist. Die Querstriche zeigen an, dass ein Ereigniss in der Handschrift der bezeichneten Colonne bildlich nicht dargestellt ist.

Eine aufmerksame Durchsicht der Uebersichtstabelle wird darthun, wie weit die Darstellungen, welche sich auf das Leben Christi beziehen, schon um das Jahr 1000 entwickelt und ausgebildet waren. Im Cyklus des öffentlichen Lebens sind in den besprochenen und in die Tabelle aufgenommenen Kunstwerken noch alle jene Wunder beibehalten, welche die altchristliche Kunst so häufig darstellte: die Heilung des Blinden, des Gichtbrüchigen, der Chananäerin und der Blutflüssigen, die Brodvermehrung und die Auferweckung des Lazarus.

Manche dieser Darstellungen behaupten jedoch nur mehr den Rang, der auch weniger wichtigen Ereignissen eingeräumt ist. Der Umstand, dass z. B. die Auferweckung des Lazarus sich nicht unter den sonntäglichen Evangelien findet, lässt einen der Gründe erkennen, warum dies vor dem 10. Jahrhundert wohl am häufigsten dargestellte Ereigniss von nun an immer seltener sich findet und schon in den Handschriften von Aachen und Bremen fehlt.

Der Festkreis der Kirche bestimmt vor allem die Auswahl der dargestellten evangelischen Ereignisse, und in ihm behaupten die Weihnachtstage, die Charwoche und die Osterwoche den Vorrang. Sehr beachtenswerth ist es jedenfalls, dass im Codex von Trier nur ein Evangelium der Osterwoche ohne Bild geblieben ist, und dass so viele Passionsbilder in die Leidensgeschichte nach Johannes gestellt sind, welche als Evangelium des Charfreitages dient. Die Aufnahme der Parabeln, welchen in den Handschriften von Gotha und Bremen ein so grosser Raum gewährt ist, zeigt,

Digitized by Google

dass man neue Wege suchte. Auffallender Weise ist das Gleichniss von den weisen und thörichten Jungfrauen übergangen, obgleich schon die altchristliche Kunst es dargestellt und die Gothik ihm die Verzierung so vieler Portale überwiesen hat. Das Gleichniss vom verlorenen Sohn, welches das spätere Mittelalter wiederholt in den Glasfenstern verwandte, sowie die Darstellungen des Gerichtes fehlen ebenfalls noch in den Handschriften. Nichtsdestoweniger ist der evangelische Bildercyklus des neuen Bundes nie reicher gewesen, als in der Zeit, aus der die in Rede stehenden Kunstdenkmäler stammen. Sie hielt in conservativer Weise die alten Erbstücke fest und gliederte ihre neuen Versuche in das alte Schema ein. Die Späteren wählten aus dem erweiterten Cyklus, was ihnen am besten zusagte, und wechselten denselben langsam, bis ganz andere Scenen allgemein gebräuchlich wurden, als diejenigen, welche von der karolingischen Kunst bevorzugt und theilweise aus der altchristlichen herübergenommen worden waren.

Digitized by Google

Gegenstand.	Schrifttext.	Bilder in der Hand-		
		Gotha (Echternach).	Bremen (Echternach).	Trier (Reichenau).
1. Die Verk. d. Geburt d. Joh.	Luk. I, 5–17.	—	—	—
2. Zacharias im Tempel . .	Luk. I, 21—22.	—	—	—
3. Die Verkündigung Marias	Luk. I, 26—38.	1, A. (Matth. I.	1.	1.
4. Die Heimsuchung	Luk. I, 39—55.	1, B (Matth. I.)	—	2.
5. Johannes erhält seinen Namen	Luk. I, 57—68.		—	.
6. Der Engel bei Joseph .	Matth. I, 18—21	—	—	3
7. Christus in der Krippe . .	Luk. II, 1—7.	2, A (Matth. II.)	2, A.	4, A.
8. Die Hirten	Luk. II, 8—14	2, B. Matth II	2, B.	4, B
9. Die Könige vor Herodes .	Matth. II, 1—8	3. Matth. III.)	—	—
10. Die Könige folgen dem Stern	Matth. II, 9—10.	—	4, A.	6, A.
11. Die Könige an der Krippe	Matth. II, 11.	4. (Matth. IV.	4, B.	6, B.
12. Der Engel erscheint d. Königen	Matth. II, 12.	5, A. (Matth. V.	—	—
13. Die Heimkehr der Könige .	Matth. II, 12.	5, B. (Matth V.)	—	—
14 Die Darstellung Christi . .	Luk. II, 22—40.	6 Matth VI	40.	7.
15. Der Engel mahnt zur Flucht	Matth. II, 13.	7, A. (Matth. VII	—	—
16. Die Flucht	Matth. II, 14	7, B. (Matth. VII	—	—
17. Der Kindermord	Matth II, 16—18	8. Matth VIII	3.	5.
18. Jesus im Tempel . .	Luk. II, 42–52.	9. (Matth IX)	5.	8.
19. Die Predigt des Johannes .	Luk. III, 1—6.	—	—	—
20. Die Taufe Christi . . .	Joh. I, 29—34.	9, B. Matth. IX	—	9.
21. Die erste Versuchung Christi	Matth IV, 1—4.	10, A. (Matth. X	12, A.	—
22. Die zweite Versuch. Christi	Matth. IV, 5—7.	10, B. Matth. X.	12, B.	—
23. Die dritte Versuchung Christi	Matth. IV, 8—11	10, C. (Matth X	12, C	—
24. Der Beruf des Petrus u. And.	Matth. IV, 18—20.	11, A. (Matth. XI.	—	—
25. Der Beruf des Jak. und Joh.	Matth. IV, 21—22.	11, B. (Matth. XI	—	—
26. Die Hochzeit von Cana . .	Joh. II, 1—11	13, A, B. (Mark. I	6.	10.
27. Streitreden	Joh. II, 13—25.		—	30.
28. Die Samariterin	Joh. IV, 5—42.	19, A. (Mark. VII.	—	27.
29. Des Petrus Schwiegermutter	Mark I, 29—31.	21, B. Mark. IX.	—	13.
30. Der Fischfang . . .	Luk. V, 1—11.	—	32.	—
31. Der Aussatzige	Matth. VIII, 1–13.	14, A. (Mark. II.)	7. A	11.
32. Der Gichtbrüchige .	Matth IX, 1—8	21, A. (Mark. IX.)	39, A und B.	—
33. Der Beruf des Matthäus .	Matth. IX, 9.	12, A. Matth XII.)	—	20.
34. Die Zöllner beim Mahle .	Matth. IX, 10—13.	12, B. Matth. XII	—	21.
35. D. Kranke am Bethsaidateiche	Joh. V, 1—15.	16, B. C. Mark. IV.	—	26, A und B.
36. Die verdorrte Hand . . .	Mark. III, 1—5	—	—	14
37. Die Erwählung der Apostel	Mark. III, 13—19.	—	—	—
38. Der Hauptmann	Matth. VIII, 1—13.	14, B. (Mark. II.)	7, B.	12.
39. Der Jüngling von Naim .	Luk. VII, 11—17.	22, B. (Mark. X.)	37.	—
40. Johannes tadelt den Herodes	Matth. XIV, 4.	—	—	—
41. Die Tochter d. Herodias tanzt	Matth. XIV, 6—9.	—	—	—
42. Johannes enthauptet . . .	Matth. XIV, 10	—	—	—
43. Das Haupt des Täufers .	Matth. XIV, 11.	—	—	—
44. Der Meeressturm . . .	Matth. VIII, 23—27.	23, B. C. Mark. XI.)	8, A, B.	15, A, B.
45. Die Teufel zu Gerasa . .	Mark. V, 1—19.	18, B. (Mark. VI.)	—	18, A und B.
46. Die Blutflüssige . . .	Matth. IX, 18–22.	22, A. Mark. X.)	—	16
47. Die Tochter des Jairus .	Matth IX, 23—26.		—	17.
48. Die erste Brodvermehrung .	Joh. VI, 1—15.	17. (Mark. V.)	15.	29.
49 Juden wollen Jesum steinigen	Joh. VIII, 46–59.	—	16	—
50. Jesus auf dem Meere . .	Matth. XIV, 22–33	—	—	19.
51. Die Chananäerin	Matth. XV, 21—28.	15, B, C. (Mark. III.)	13, A und B.	24 und 25.
52. Die Heilung d. Taubstummen	Mark VII, 31—37.	—	34	—
53. Die zweite Brodvermehrung	Mark. VIII, 1—9.	—	33, A und B.	—
54. Petrus erhält die Verheissung	Matth XVI, 13—19.	—	41.	—
55. Die Verklärung	Matth XVII, 1—9.	—	—	—
56. Heilung eines Besessenen .	Mark. IX, 16—28.	18, A	—	—
57. Die Aussendung der Jünger	Luk X, 1—21.	—	—	
58. Der barmherzige Samaritan	Luk X, 23—37.	—	35, A, B.	—
59. Maria und Martha . . .	Luk. X, 38—42.	—	42.	—
60. Die Ehebrecherin	Joh. VIII, 1—11.	19, B. (Mark. VII.)	—	28.
61. Der Blindgeborene . . .	Joh. IX, 1—38.	20, A, B (Mark. VIII)		31.
62. Der Wassersüchtige . . .	Luk. XIV, 1—11.	23, A. (Mark. XI)	38.	—
63. Ein Besessener geheilt . .	Luk. XI, 14—26.	(18, A.?)	14, A.	—
64. Das Weib preist Jesum . .	Luk. XI, 27—28.	—	14, B.	.
65. Die Einladung zum grossen Mahle	Luk. XIV, 16—24 (und Matth. XXII, 2—14)	31 (Luk. VII) 32, A, B, C (Luk. VIII.) 33, A. B. (Luk. IX.)	30, A, B. C. 31. A, B. 31, C.	— — —

Digitized by Google

	schrift von Aachen.	schrift von Hildesheim.	Säule und Thüre von Hildesheim.	Kapelle von Ingelheim.	Pericope.
1.	—	8. (Luk. I.)	—	—	Vigil vor Johannes Geburt.
2.	—	9. (Luk. II.	—	—	—
3.	10. (Luk. I.)	—	Thüre 9.	Vers 221 f.	Mittw. nach 3. Adventssonnt.
4.	—	10. Luk. III.)	—	—	Freitag nach 3 Adventssonnt.
5.	—	11. (Luk. IV.)	—	—	24. Juni. Joh. Geburtsfest.
6.	—	—	—	—	Weihnachtsvigil.
7.	11, A. (Luk. II.)	1, A. und 16.	Thüre 10.	Vers 223 f.	Weihnachtsfest.
8.	11, B. (Luk. II.)	—	—	Vers 225.	
9.	—	—	—	—	
10.	—	—	—	—	
11.	—	1, A. u. B. Mtth. I. u. II.)	Thüre 11.	Vers 226.	Fest der heil. drei Könige.
12.	—	—	—	—	
13.	—	—	—	—	
14.	12. (Luk. III.)	—	Thüre 12.	—	Lichtm. u. Weihnachtssonnt.
15.	—	—	—	—	
16.	—	—	—	Vers 229.	Fest der unschuldigen Kinder. 28. December.
17.	—	—	—	Vers 227 f.	
18.	—	—	—	—	1. Sonntag nach Dreikönige.
19.	—	4. (Mark. I.)	—	—	4. Adventssonntag.
20.	—	17 Joh. II.)	Säule 1.	Vers 231 f.	Oktav von Dreikönige.
21.	1, A. (Matth. I.)	—	Säule 2.	Vers 233	
22	1, B. (Matth. I.)	—	—	bis	1. Fastensonntag.
23.	1, C. (Matth. I.)	—	—	Vers 234.	
24.	—	5.	Säule 3.		—
25.	—	(Mark. II.)	Säule 4.	Gemälde von	—
26.	—	—	Säule 5.	Oberzell.	2. Sonntag nach Dreikönige.
27.	—	—	—	—	Montag nach 4. Fastensonnt.
28.	—	—	Säule 8.	—	Freitag nach 3. Fastensonnt.
29.	—	—	—	—	(Mittw. n. 3. Sonnt. n. Dreik.)
30	—	—	—	—	4 Sonntag nach Pfingsten.
31.	—	—	Säule 6.	5.	3. Sonntag nach Dreikönige.
32.	—	—	—	—	18. Sonntag nach Pfingsten.
33.	—	2. (Matth. III.)	—	—	(Mark. 11, 13—17. Freit nach
34.		3. (Matth. IV.)	—	—	6. Sonntag nach Dreikönige.)
35.	—	—	—	—	Freitag nach 1. Fastensonnt.
36.	—	—	—	—	(Freit. n. 3. Sonnt. n. Dreik.)
37.	—	—	Säule 7.	—	—
38.	—	—	—	—	3. Sonntag nach Dreikönige.
39.	—	—	Säule 13.	6.	15. Sonntag nach Pfingsten.
40.	—	—	Säule 9, A.	—	
41.	3, A. (Matth. III.)	—	Säule 9, C.	—	29. August. Fest der Enthauptung des Täufers.
42.	3, B. (Matth. III.)	—	Säule 9, B.	—	
43.	3, C. (Matth. III.)	—	Säule 9, D.	—	
44.	2, A, B. (Matth. II.)	—	—	2, A, B.	4. Sonntag nach Dreikönige.
45.	6. (Mark. I.)	—	—	4.	(Mittw. n. 5. Sonnt. n. Dreik.)
46.	—	—	Säule 10, B.	7, A.	23. Sonntag nach Pfingsten.
47.	—	—	Säule 10, A.	7, B.	(Mittw. n. 4. Sonnt. n. Dreik.)
48.	—	—	Säule 21.	—	4. Fastensonntag.
49.	—	—	—	—	Passionssonntag
50.	—	—	Säule 20.	—	(6. Sonnt. nach Dreikönige.)
51.	—	—	—	—	Donnerst. n. 1. Fastensonnt.
52.	—	—	—	—	11. Sonntag nach Pfingsten.
53.	7. (Mark. II.)	—	—	—	6. Sonntag nach Pfingsten.
54.	—	—	—	—	29. Juni. Peter und Paul.
55.	4. (Matth. IV.)	—	Säule 14.	—	2. Fastensonntag.
56.	(8. Mark. III.)	—	—	—	Mittw. d. Herbstquatember.
57.	—	—	Säule 15.	—	—
58.	—	—	—	—	12. Sonntag nach Pfingsten.
59.	13. (Luk. IV.)	—	—	—	Maria Himmelfahrt.
60.	—	—	Säule 12, A, B.	—	Samst. nach 3. Fastensonnt.
61.	—	—	—	1, A, B.	Mittw. nach 4. Fastensonnt.
62.	—	—	—	3.	16. Sonntag nach Pfingsten.
63.	—	—	—	—	3. Fastensonntag und Ma-
64.	—	—	—	—	rienfeste.
65.	—	—	—	—	2. (und 19.) Sonntag nach Pfingsten.

Digitized by Google

Gegenstand.	Schrifttext.	Bilder in der Hand-		
		Gotha (Echternach).	Bremen (Echternach).	Trier (Reichenau).
66. Das Mahl des Prassers	Luk. XVI, 19—31.	34, A, B. (Luk. X.)	28, A, B, C.	—
67. Der Prasser in der Hölle		36, A, B, C. (Luk. XII.)	29, A.	—
68. Lazarus bei Abraham		35, A, B. (Luk. XI.)	29, B.	—
69. Die Auferweck. des Lazarus	Joh. XI, 1—45.	20, C. (Mark. VIII.)	—	32.
70. Die zehn Aussätzigen	Luk. XVII, 11—19.	24, A, B. (Mark. XII.)	36, A, B.	—
71. Die Arbeiter im Weinberge	Matth. XX, 1—16.	25, A, B. Luk. I.	9, A, B, C.	—
		26, A, B. Luk. II.	10, A.	—
		27, A, B. Luk. III.	10, B, C.	—
72. Die Söhne des Zebedäus	Matth. XX, 17—28.	—	—	—
73. Ein Blinder vor Jericho	Luk. XVIII, 31—43.	15, A. (Mark. III.)	11.	22.
74. Zwei Blinde vor Jericho	Matth. XX, 29—34.	—	—	—
75. Zachäus	Luk. XIX, 1—10.	—	—	—
76. Maria salbt Christum	Joh. XII, 1—9.	—	—	33.
77. Die Tempelreinigung	Matth. XXI, 10—17.	16, A. (Mark. IV.)	—	23.
†78. Der Einzug in Jerusalem	Matth. XXI, 1—9.	37. (Joh. I.)	17, B.	34.
79. Der Feigenbaum	Matth. XXI, 18—22.	—	—	—
80. Die Miether des Weinberges	Matth. XXI, 33—46.	28, A, B. (Luk. IV.)	—	—
		29, A, B. (Luk. V.)	—	—
		30, A, B. (Luk. VI.)	—	—
81. Die Fusswaschung	Joh. XIII, 1—15.	—	20, A.	35.
†82. Das heil. Abendmahl	Joh. XIII, 21—28.	—	20, B.	—
83. Des Judas Lohn	Luk. XXII, 1—6.	—	—	—
84. Abschiedsreden	Joh. XIII—XVII.	—	—	—
85. Die Gefangennehmung	Joh. XVIII, 1—12.	38, A. (Joh. II.)	17, A.	36.
86. Jesus vor dem Hohenpriester	Joh. XVIII, 13.	38, B. (Joh. II.)	18, A.	37, A.
87. Die Sünde des Petrus	Joh. XVIII, 14—18.	39, A. (Joh. III.)	18, B.	37, B.
88. Die Geisselung	Joh. XIX, 1.	39, B. (Joh. III.)	18, C.	37, C.
89. Ecce homo	Joh. XIX, 4—5.	40, A. (Joh. IV.)	19, A.	38.
†90. Christus vor Pilatus	Joh. XIX, 9—11.	—	—	39.
91. Die Kreuztragung	Joh. XIX, 17.	40, B. (Joh. IV.)	19, B.	40, A.
†92. Jesus am Kreuze	Joh. XIX, 18—30.	41. (Joh. V.)	21, A.	40, B.
93. Die Seitenwunde	Joh. XIX, 31—37.	—	—	41.
94. Die Abnahme vom Kreuze	Joh. XIX, 38.	42, A. (Joh. VI.)	21, B.	42, A.
95. Die Grablegung	Joh. XIX, 39—42.	42, B. (Joh. VI.)	21, C.	42, B.
96. Christus in der Vorhölle	1. Petri III, 19.	—	22.	—
†97. Die drei Frauen am Grabe	Mark. XVI, 1—7.	(43. (Joh. VII.)	23, A.	43.
98. Petrus und Joh. am Grabe	Joh. XX, 1—9.	—	—	—
99. Jesus erscheint d. Magdalena	Joh. XX, 11—18.	45, A. (Joh. IX.)	23, B.	47.
100. Die Jünger von Emmaus	Luk. XXIV, 13—35.	44, A, B. Joh. VIII.	—	44, A, B.
101. Jesus erscheint den Aposteln	Luk. XXIV, 36—47.	—	—	45.
102. Thomas	Joh. XX, 19—31.	45, B. (Joh. IX.)	24.	48.
103. Jesus am See	Joh. XXI, 1—14.	—	—	46.
104. Jesus vor den Elfen	Mark. XVI, 14—18.	—	25.	49.
105. Die Himmelfahrt	Mark. XVI, 19—20.	46. (Joh. X.)	26.	50.
106. Das Pfingstfest	Apostelg. II, 1—11.	47, 48. (Joh. XI, XII.)	27.	51.
107. Die Apokalypse	Offenb. XII.	—	—	—
108. Die Apostelfürsten	—	—	—	—
109. Petrus erhält die Schlüssel	Matth. XVI, 13—19.	—	41.	—

Digitized by Google

	schrift von Aachen.	schrift von Hildesheim.	Säule und Thüre von Hildesheim.	Gemälde von Oberzell.	Pericope.
66.	14, A. (Luk. V.)	—	Säule 16, A.	—	Donnerstag nach dem 2. Fastensonntage.
67.	14, B. (Luk. V.)	—	Säule 16, B.	—	
68.	14, C. (Luk. V.)	—	Säule 16, B.	—	(1. Sonntag nach Pfingsten.)
69.	—	18. (Joh. III.)	Säule 22, A, B.	8.	Freitag nach 4. Fastensonnt.
70.	—	—	—	—	13. Sonntag nach Pfingsten.
71.	—	—	—	—	Sonntag Septuagesima.
	—	—	—	—	
	—	—	—	—	
72.	5. (Matth. V.)	—	—	—	Mittw. nach 2. Fastensonnt.
73.	—	—	Säule 11.	—	Sonntag Quinquagesima.
74.	—	—	Säule 19.	—	(Mittw. nach 12. Pfingstsonnt.)
75.	15. (Luk. VI.)	—	Säule 17.		Kirchweihfest.
76.	—	—	Säule 23.	Altartafel von Aachen.	Montag nach Palmsonntag.
77.	9. (Mark. IV.)	—	—		Dienst. nach 1. Fastensonnt.
78.	—	19. (Joh. IV.)	Säule 24.	1.	Palmsonntag.
79.	—	—	Säule 18 (?)	—	—
80.	—	—	—	—	Freitag nach 2. Fastensonnt.
	—	—	—	—	
	—	—	—	—	
81.	16. (Joh. I.)	—	—	2.	Donnerstag der Charwoche.
82.	—	12. (Luk. V.)	—	—	Charfreitag.
83.	—	13. (Luk. VI.)	—	—	—
84.	—	—	—	3.	—
85.	—	—	—	4, 5.	
86.	17, A. (Joh. II.)	—	—	—	
87.	17, B. (Joh. II.)	—	—	—	
88.	—	—	—	6.	
89.	—	—	—	7.	
90.	—	—	Thüre 13.	—	Charfreitag.
91.	—	—	—	(8.)	
92.	18. (Joh. III.)	14 und 20.	Thüre 14.	9.	
93.	19. (Joh. IV.)	—	—	—	
94.	20, A. (Joh. V.)	—	—	—	
95.	—	—	—	—	
96.	—	—	—	—	(Samstag vor Ostern.)
97.	—	—	Thüre 15.	10.	Ostersonntag.
98.	20, B. (Joh. V.)	—	—	—	Samstag nach Ostern.
99.	—	6. (Mark. III.)	Thüre 16.	—	Osterdonnerstag.
100.	—	—	—	—	Ostermontag.
101.	—	—	—	—	Osterdienstag.
102.	21. (Joh. VI.)	—	—	—	Sonntag nach Ostern.
103.	—	—	—	—	Ostermittwoch.
104.	—	—	—	—	Himmelfahrtstag.
105.	—	21. (Joh. VI.)	—	—	
106.	—	—	—	—	Pfingstfest.
107.	—	15, 16. (Joh. I, II.)	—	—	—
108.	—	7. (Mark. IV.)	—	—	—
109.	—	—	—	—	Fest der Apostelfürsten.

Digitized by Google

Zweiter Theil.

Erklärung der in den Tafeln wiedergegebenen Schriften und Bilder der Aachener Handschrift. Ihr Verhältniss zu den im ersten Theile erwähnten Kunstwerken.

I. Tafel.

Eine Seite aus den Aachener Evangeliencanones.

Die Einfassung der Canones bleibt im Aachener Codex im Wesentlichen so, wie sie seit mehreren Jahrhunderten üblich war. Da die Canones in vertikalen Colonnen angeordnet wurden, ergab sich von selbst eine Trennung durch vertikales Leistenwerk, das leicht zur Säule wurde. Auf die Säulenkapitäle legt sich in Aachen ein architravartiges Band mit einem Giebeldreieck. In anderen Handschriften tragen die Säulen kleine Rundbogen, über die ein grösserer Bogen geht, welcher sie zusammenfasst. Die Verzierungen und die Farben der einzelnen Bauglieder wechseln auf den verschiedenen Canonblättern.

In der Handschrift von Gotha sind die Canones reicher ausgestattet als in der Aachener und besonders an ihrem oberen Rande mit Thier- und Menschengestalten belebt und verziert. Sie werden dort durch ein Gedicht eingeleitet, worin ihr Litteralsinn und ihre mystische Bedeutung erklärt wird. Dasselbe lautet also:

Quot Domini verbis constat perfectio legis,
Tot canones operis illustrant scripta sequentis.
Quatuor in primo concordant, tresque secundo,
Tercius atque tribus, constat totidemque tetrardus,
Elucet quintus binis, sextusque duobus,
Septimus, octavus, nonus gaudetque duobus,
In decimo proprie sua scribit dogmata quisque.
Istis instructus sciet omnia competa sensus.
Quapropter canonis callem discurre fidelis,
Ut te perducat, quo nullus devius intrat.

Die Handschriften von Trier und Bremen blieben ohne Canones, weil sie nicht den Text der Evangelien, sondern nur die Pericopen enthalten. Im Hildesheimer Evangelienbuche sind die Canontafeln

Digitized by Google

entweder beim Umbinden entfernt worden oder nie eingefügt gewesen, weil sie um das Jahr 1000 schon als überflüssig angesehen wurden und ausser Gebrauch kamen.

Tafel II.

Liuthar mit seinem Buche als Donator.

Der Grund dieses ersten Widmungsblattes ist nicht mit Purpur gefärbt, sondern einfach weiss geblieben. In seiner Mitte befindet sich ein schräg gestelltes Quadrat, dessen Ecken in $^3/_4$ Kreisen ausgebogen sind, und dessen breiter Rand als Band behandelt und mit kreuzförmigen Blumen besetzt ist, deren Blätter abwechselnd weiss und roth sind. Innerhalb des Rahmens steht Liuthar im blauen Grunde. Sein Bart ist kurz, sein Haupt hat eine Tonsur. Er trägt schwarze Schuhe, ein weisses Kleid mit langen Aermeln, das mit Lila schattirt ist, bis zu den Füssen herabfällt und der heutigen Albe der katholischen Priester gleicht. Sein Oberkleid von dunkelbrauner Farbe kommt in Schnitt und Form mit den sogenannten gothischen Kaseln überein, ist aber kein priesterliches Kleid, sondern das Oberkleid, das Skapulier, der Mönche des 10. Jahrhunderts. In seinen Händen hält Liuthar das Buch, worin er sich abgebildet hat, und das er dem Herrscher übergeben will, der auf dem gegenüberliegenden Blatte thront.

Im Codex Egberti steht die Widmung auf Seite 2 in sechs Zeilen. Dieselben lauten:

Hunc Egb(er)te librum | divino dogmate plenu(m)
Suscipiendo vale, nec, | non in s(aecu)la gaude.
Augia fausta tibi | que(m) defert p(rae)sul honori.

Dieser Inschrift gegenüber sitzt der Bischof in grossartiger Gestalt auf einem hohen Throne. Sein Haupt umrahmt ein viereckiger Nimbus, und neben ihm liest man die Inschrift: Egb(er)tus Trevero(um) archiep(iscopu)s. Zwei Mönche, die nur ein Drittel der Grösse des Erzbischofs haben, wie der im Aachener Codex dargestellte Liuthar bekleidet und durch Beischriften als Keraldus und Herib(er)tus Augigenses gekennzeichnet sind, stehen zur Rechten und Linken. Der zur Linken stehende Heribert hält ein Buch wie Liuthar. Kerald, welcher auf der rechten Seite den Ehrenplatz einnimmt, reicht dem thronenden Bischof ein Buch in die Hand.

Das erste Widmungsblatt der Hildesheimer Handschrift zeigt den heil. Bernward, der wie Liuthar und wie der eine der Reichenauer Mönche ein Buch hinhält, vor dem Marienaltar steht und sein Evangelienbuch als Weihegeschenk darauf niederlegen will.

Ihm gegenüber thront auf dem zweiten Blatte die Gottesmutter zwischen einer geöffneten und einer geschlossenen Pforte und zwischen zwei Engeln, welche ihr eine Krone aufs Haupt setzen. Vier Verse umgeben das Bild des Bischofs, acht weitere das der Gottesmutter. Sie lauten in geordneter Folge also:

1. Virginitatis amor p(rae)stat tibi, s(an)c(t)a Maria : + :
2. Praesul Bernvvard(us), vix solo nomine dignus:

---

* Abbildung bei Bock, Liturgische Gewänder II Tafel 39 und Pfalzkapelle S. 41.

Digitized by Google

3. Ornatus tanti vestitu pontificali:
4. Hoc evangelicu(m) devota m(en)te libellum:

5. Offert Christe tibi s(an)c(t)aeq(ue) tuae genetrici:
6. Virgo Dei Genetrix Gabrihelis credula dictis:
7. Hoc sermone D(eu)m concepit et edidit illu(m).
8. Ave spiritui s(an)c(t)o templu(m) reseratu(m).
9. Ave stella maris, karismate lucida p(ro)lis.
10. Ave porta D(e)i, post partum clausa p(er) evu(m).
11. Porta paradisi primaeva, clausa per Aevam (Evam):
12. Nunc est per s(an)c(t)am cunctis patefacta Mariam:

Die drei eben genannten Handschriften unterscheiden sich also durch ihre Widmungsblätter insofern, als der Aachener Codex durch einen Mönch, Liuthar, übergeben wird, der Trierer durch zwei Mönche, der Hildesheimer durch einen Bischof. Es entsteht nun die wichtige Frage:

Ist Liuthar, welcher dem Kaiser Otto ein Buch überreicht, nur als Geschenkgeber dargestellt, oder hat er die Handschrift, welche er überbringt, auch geschrieben und ausgemalt?

Wo an irgend einem Orte, zu irgend welcher Zeit ein Mönch auftritt und einem seiner geistlichen oder weltlichen Wohlthäter oder Vorgesetzten ein werthvolles Geschenk darbietet, um dessen Schutz zu erlangen oder sich ihm dankbar zu erweisen, da muss es in der Regel der Klostervorsteher sein. Er ist der gesetzliche Vertreter der Genossenschaft; nur er ist, als Oberer des Klosters, durch das Gelübde der Armuth nicht gehindert, die nothwendigen Geschenke zu machen. Sich einen einfachen Mönch denken, der lange Zeit auf die Herstellung eines Buches verwendet, grosse Auslagen für Pergament, Farben und dergleichen macht und zuletzt seine Arbeit einem Auswärtigen überreicht, das verstösst gegen das Wesen katholischer Klostereinrichtungen. Nur äusserst selten kann durch Dispens oder eigenartige Verhältnisse eine solche Ausnahme Statt gefunden haben. Man hat demnach in den Mönchen, welche Bücher überreichen, für gewöhnlich Aebte zu sehen. Ohne Zweifel sind nun wohl in manchen Fällen Aebte persönlich als Künstler thätig gewesen. Wenn aber auch im früheren Mittelalter öfter solche Aebte die technischen Kenntnisse besassen, welche sie befähigten, ihre Klosterbauten zu überwachen und zu leiten, so fordert doch das Schreiben und Ausmalen einer Handschrift so viel Zeit und so beharrlichen Eifer, dass nur äusserst selten eine solche Arbeit sich mit der Regierung eines grösseren und bedeutenderen Klosters vereinigen liess.

Aus diesen einfachen Sätzen folgt, dass man vorerst annehmen muss, Liuthar, der das Aachener Buch überreicht, und den seine Kleidung als Mönch kennzeichnet, sei Vorsteher, nicht aber Schreiber und Maler gewesen. Er darf also nur dann als Künstler angesehen werden, der sein Werk übergiebt, wenn besondere Gründe zur Annahme einer Ausnahme zwingen.

Digitized by Google

Man wird sich auf die beiden Mönche berufen, welche dem Erzbischofe Egbert ihre Bücher überreichen. Aber was folgt daraus, dass sie als Geschenkgeber dargestellt sind? Welcher Grund berechtigt, in ihnen die Künstler, den Schreiber und den Maler, und nicht die Vorsteher eines oder mehrerer Klöster zu sehen? Wenn sie sich Keraldus und Heribertus Augigenses nennen, konnten sie die Vorsteher von Oberzell, Mittelzell oder Unterzell auf der Reichenau sein und gemeinsam die Mönche der ganzen Insel dem Erzbischofe empfehlen wollen.

Lamprecht bemerkt, zur Zeit der Herstellung des Codex Egberti habe Eggehard oder wahrscheinlicher Ruodmann als Abt die Reichenau regiert, und doch sei weder der eine noch der andere dieser Aebte in der Dedication des Codex genannt. Es ist darauf zu antworten, dass die Datirung Lamprechts sich, wie oben Seite 17 nachgewiesen wurde, auf ein Leseversehen gründet. Die Handschrift ist überdies vielleicht während einer Sedisvacanz überreicht oder übersandt worden.

Im Hildesheimer Evangelienbuche erscheint Bernward als Geschenkgeber, und doch erhellt aus der Vergleichung der Malereien und Zierschriften dieses Buches, dass es von dem Diakon Guntbald oder Guntpold geschrieben sein muss, welcher in dem Missale und in dem einfacheren Evangelienbuche seines heil. Bischofs als Schreiber urkundlich beglaubigt ist.

Gegen die Annahme, dass Liuthar, welcher dem Kaiser das Aachener Buch überreicht, auch dessen Schreiber und Maler sei, spricht der Umstand, dass zwei Künstler in den Aachener Miniaturen zu unterscheiden sind, also beide ein Recht gehabt hätten, im Widmungsbilde als Ueberbringer dargestellt zu werden. Wäre es ferner nicht gegen alle Ehrfurcht gewesen, die ein Kaiser verdiente, und die ein Otto erwartete und verlangte, wenn ein einfacher Mönch auf den Grund hin, ein guter Schreiber und Maler zu sein, dem Herrscher ein werthvolles Geschenk gebracht und in dasselbe geschrieben hätte:

„Erinnere dich, dass du dies Buch von Liuthar empfangen hast."
Quem de Liuthario te suscepisse memento.

Eine wichtige Parallele bietet der Psalter von Cividale, welcher nach Lamprecht in Trier entstand, während Kraus seinen Ursprung in der Reichenau gesucht hat. Diese Handschrift wurde dem Erzbischof Egbert*) von Ruodprecht geschenkt, der 970—981 am Trierer Domstifte eine Praebende besass, Chorbischof und seit 973 Archidiakonus der Trierer Diöcese war. Die Widmung seines Psalters lautet:

Donum fert Ruodprecht, quod praesul suscipit Egbreht.
Qui dat (hoc) munus, dele sibi, Petre, reatus.

d. h. „Ruodprecht bringt als Geschenk dieses Buch, das Bischof Egbert annimmt. Petrus tilge die Schulden dessen, der diese Gabe darbietet."

Diese Worte besagen nichts anderes, als dass der Genannte seinem Erzbischof ein Buch für den Dom von Trier übergiebt und bittet, der Patron der Kathedrale, der hl. Petrus, möge ihm sein Geschenk belohnen. Dass Ruodprecht die Handschrift schrieb oder malte, ist nicht einmal angedeutet, obwohl eine solche Hinweisung wohl am Platze gewesen wäre, wenn er mit eigener Hand sein Geschenk vollendet hätte.

Die beiden Mönche, welche im Egbertcodex abgebildet sind, lebten in der Abtei Reichenau, Ruodprecht ist uns als Trierer Prälat, Guntbold als Hildesheimer Canonicus bekannt. Es ist also die weitere Frage zu stellen:

Wer war jener Liuthar, der dem Kaiser Otto das Aachener Evangelienbuch widmete?

* Jahrbücher 70, S. 58 und 38, S. 44; Kraus Cod. Egb. S. 7; Jahrbuch d. k. k. Centralcom. II. S. 252 ff.

Digitized by Google

In Aachen wird er oft als Mönch von Prüm bezeichnet, ohne dass eine quellenmässige Bestätigung dieser Ansicht beigebracht worden ist. Sollte man nicht in ihm jenen Abt erkennen dürfen, welcher 934—949 in der Reichenau die Kirchenfenster mit runden Scheiben versah und in einer Karlsruher Handschrift durch ein Lobgedicht geehrt wird?*

Gegen die Annahme, der Liuthar des Aachener Codex sei jener Abt der Reichenau, lässt sich ein doppelter Einwurf erheben. Erstens kann mit Recht daran erinnert werden, dass der Reichenauer Liuthar im Jahr 949 starb, also höchstens dem Kaiser Otto I., der 936—973 regierte, ein Buch widmen konnte. Zweitens ist nicht zu leugnen, dass der Name Liuthar häufig war, und man aus seinem Vorkommen nur wenig schliessen kann. Beispielsweise schrieb ein Liuthart Karl dem Kahlen ein Psalmenbuch für den Dom von Metz. Derselbe fertigte in Gemeinschaft mit seinem Bruder Beringer ein Evangelienbuch an, welches aus St. Emmeran in Regensburg nach München gekommen ist.**)

Auf den ersten Einwurf ist indessen zu antworten, dass die Aachener Tradition sehr leicht aus einem Geschenkgeber „Otto" jenen Otto III. machen konnte, dem das Münster soviel verdankt. Wenn man daran festhalten will, dass die Domkirche ihre werthvolle Handschrift vom dritten Otto erhalten habe, so kann dieser dieselbe von seinem Grossvater empfangen und dem karolingischen Stifte geschenkt oder testamentarisch zugewandt haben. Der wichtigste Einwurf gegen die Meinung, die Aachener Handschrift sei in der Reichenau entstanden, liegt darin, dass die Zahl ihrer Feste sowie ihre Methode, die Sonntage zu zählen und zu benennen, nicht mit der des Codex Egberti übereinstimmt, der doch sicher aus der Reichenau stammt. Wenn jedoch der genannte Codex für Trier geschrieben und eingerichtet wurde, der Aachener aber entweder das Reichenauer Formular oder das des Kaiserhofes befolgte, oder wenn in dem Zwischenraume von Liuthars Tode bis zur Anfertigung der Egbertschen Handschrift das Reichenauer Pericopenformular weiterentwickelt und somit geändert wurde, dann fällt auch diese Schwierigkeit fort.

Die ganze Anlage des Aachener Buches und die Zeichnung seiner Miniaturen drängen zu der Annahme, dass es um mehrere Jahrzehnte älter sein muss als der Egbertcodex, bieten also einen entscheidenden Grund, dasselbe als Geschenk für Otto I. anzusehen.

Dadurch gewinnt aber die Vermuthung an Wahrscheinlichkeit, jener Liuthar, welcher es überreicht, mache mit dem gleichnamigen Abte der Reichenau eine und dieselbe Person aus.

---

* Hasce fenestellas jussit formare rotundas
Abbas praeclarus, nomine Liutharius,
Antea nam tenebris domus haec fuscata manebat,
Nec dederat Domino lumina clara suo.

Handschrift 126 zu Karlsruhe. Vergl. Anzeiger zur Kunde der deutschen Vorzeit. 1833. Sp. 254 und Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 5. Auflage I. S. 90. Woltmann, Otte, II. S. 541 und aus'm Weerth haben aus dem Mönche Liuthar einen Kaiser Lothar gemacht. Vergl. Kunstchronik, 21. Jahrgang, Sp. 9 ff.

** Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris S. 255; Sanftl S. J., Dissertatio in aureum et pervetustum SS. Evangeliorum Codicem ms. Monasterii S. Emmerani Ratisbonae 1786; Mittheilungen VII. Seite 7; Labarte, Histoire des arts industriels III. p. 120 u. s. w.

Tafel III.

Kaiser Otto und sein Hofstaat.*

Ein mit Purpur ausgemaltes Viereck bildet den Rahmen für eine grosse goldene Bildfläche, in deren Mitte Kaiser Otto thront. Er trägt kleine Stiefel, ein langes weisses, blau schattirtes Kleid und einen rothen Mantel, welcher auf der rechten Schulter durch einen Knopf geschlossen wird. Der Kaiser streckt seine Unterarme in horizontaler Richtung nach den Seiten hin aus, hält in der Rechten den goldenen, von einem Kreuze überragten Reichsapfel und öffnet seine Linke, um das Buch in Empfang zu nehmen, welches Liuthar ihm überreichen will. Auf dem einfachen Throne des Kaisers liegt ein blaues Kissen. Eine knieende Frau, welche in ein blau schattirtes, gürtelloses Gewand gekleidet ist, stützt mit ausgebreiteten Armen und erhobenen Händen die Füsse des Thrones, mit Schultern und Haupt aber den Fussschemel des Kaisers. Es ist die Personification der Erde, welche hier denjenigen trägt, dessen Herrschaft sich über sie erstreckt. In ähnlicher Gestalt bückt sie sich auf dem Elfenbeindeckel des Gothaer Codex unter das Kreuz dessen, der sie mit seinem Blute rein wusch.

Neben dem Herrscher steht zur Rechten und Linken je ein mit einem Diadem gekrönter Mann, in weissen Stiefeln, rothen Beinkleidern, weissem, aufgeschürztem Kleide, rothem Mantel und mit einer Lanze, von der ein viereckiges rothes Fahnentuch herabhängt.

Beide Gestalten erinnern sehr an die Personificationen von Italien und Deutschland, die in den karolingischen Handschriften zu München neben den Kaisern sich finden,** um die beiden Haupttheile des Reiches, Deutschland und Italien, darzustellen. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass dort Frauen, im Aachener Codex aber Männer den Kaiser begleiten, wie dies auch in der Viviansbibel Karls des Kahlen zu Paris der Fall ist. Man wird also die beiden Thronassistenten der Aachener Miniatur als Herzoge oder vornehme Hofbeamte zu deuten haben.

Unter dem Throne stehen vier weitere Personen, die man sich im Vordergrunde zu denken hat, welchen der Künstler, der die Gesetze der Perspektive nicht kannte oder nicht anwenden wollte, als tieferen Plan dargestellt hat.

Von diesen vier Personen sind die beiden zur Rechten als Krieger mit Helm, Lanze und Schild bewaffnet und wie die beiden Herzoge gekleidet, welche neben dem Throne stehen. Zur Linken sieht man zwei Bischöfe, die schwarze Schuhe, eine weisse Albe, eine rothe Kasel, ein gelbliches Pallium sowie eine grosse Tonsur tragen und ein Buch in der Hand halten.

In ähnlicher Weise steht auf dem zweiten Bilde des Bremer Evangelienbuches der Schwertträger zur Rechten des Kaisers, und sitzt auf dem letzten Bilde ein Bischof zu seiner Linken. In einer Miniatur

* Das Bild ist publicirt bei Stacke, Deutsche Geschichte I. S. 277.

** Abgebildet bei Cahier, Nouveaux Melanges. Curiosités, pl. IV. p. 52 und p. 58.

Digitized by Google

der Manesseschen Liederhandschrift befinden sich zur Linken des Kaisers zwei Geistliche und zur Rechten zwei Ritter. Der erste Ritter hält daselbst das Reichsschwert hoch empor, während der zweite ein Füllhorn trägt, welches freilich jenem gleicht, das in älteren Miniaturen von den Personificationen der Provinzen gehalten wird, ihn jedoch hier als Mundschenk ausweisen soll.

Die Parallelbilder zeigen, dass die beiden Krieger und Bischöfe im Aachener Widmungsbilde die weltlichen und geistlichen Grossen des kaiserlichen Hofes darstellen.

Der gemalte Rahmen der in Rede stehenden Miniatur ist oben halbkreisförmig geschlossen. Auf der Höhe des Bogens liegt die Hand Gottes innerhalb eines Nimbus auf einem Kreuze. Sie hat den Zeigefinger und den Mittelfinger ausgestreckt und berührt mit ihnen das mit einer Reihe von Perlen besetzte Diadem des Kaisers, um den göttlichen Schutz und Segen zu sinnbilden, der auf Otto ruht.

Zur Rechten und Linken der Hand Gottes sieht man je zwei Evangelistenzeichen. Sie halten ein weisses mit Lila schattirtes Tuch oder Band, das in Bogenform vor der Brust des Kaisers einhergeht. Ein ähnliches Tuch findet sich auch in den vorher genannten Miniaturen von München und im Widmungsbilde der Bibel Karls des Kahlen in Paris** zwischen dem Haupte des Kaisers und der Hand Gottes. Es ist dort wie ein Vorhang behandelt, vielleicht um anzudeuten, dass die Hand Gottes, dessen Macht der Kaiser vertritt, dem sinnlichen Auge und den Ungläubigen verborgen ist.***

Der Umstand, dass der thronende Herrscher in der Aachener Miniatur von einer Mandorla umgeben ist, und die Zeichen der vier Evangelisten mit der Hand Gottes über ihm erscheinen, hat Einige bewogen, in dem Bilde Christus zu sehen. Sie leugnen, dass ein Kaiser hier dargestellt sei.†

Man muss aber bei der Meinung beharren, dass einer der Ottone, freilich in auffallender Weise als Stellvertreter der Majestät Gottes, hier dargestellt ist. Für diese alte Ansicht spricht zuerst die Tracht der Mittelfigur und vor allem ihre schwarzen Stiefel, indem Christus durchgehend barfuss dargestellt wird.

Sehr beachtenswerth und von entscheidendem Gewichte ist die Stellung des Bildes; denn es findet sich dem Mönche gegenüber, welcher das Buch überreicht und in vier Zeilen den Kaiser Otto anredet, um zu sagen, dass er ihm dies Buch widmet.

Wie in der Aachener Handschrift Seite 30 Liuthar und Seite 31 der Kaiser abgebildet ist, so findet sich im Hildesheimer Codex Seite 34 der heil. Bernward und Seite 35 die Mutter Gottes, welche

---

* Eine Abbildung dieser Miniatur bei Weiss, Kostümkunde II. 2. Auflage. S. 387.

** Lacroix, Sciences et lettres au moyen age. 2. Ed. Paris 1877. p. 51.

*** Die Verse in der Handschrift Heinrichs II. zu München fassen die Hand Gottes mit der Krone als Bild des jenseitigen Lohnes des Königs, so dass also das Tuch als Vorhang Zeit und Ewigkeit trennt, und auf Hebr. VI, 19, Rücksicht genommen sein dürfte. Sie lauten:

Ecce triumphatis terrarum partibus orbis,
Innumerae gentes dominantia missa (jussa?) gerentes,
Muneribus multis venerantur culmen honoris.
Talia nunc gaude fieri, rex o benedicte:
Nam ditione tua sunt omnia jura subacta.
Haec modo suscipias, coeli sumpture coronas.

† Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 5. Auflage. I. S. 551 gegen Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle S. 42 und Weiss, Kostümkunde. 2. Auflage. II. S. 326 u. s. w.

das Buch empfängt. Im Bremer Codex steht der Mönch, welcher seine Bittschrift überreicht, zur Rechten des Thrones auf Seite 249, hinter ihm sind auf Seite 248 die Schreiber gemalt. Ebenso sieht man in der Bibel Karls des Kahlen zu Paris die Mönche, welche ihre Bibel überbringen, zur Rechten des Thrones.

Der Mönch, welcher das Buch übergiebt, hat sich im Aachener Codex mit seiner Ansprache an den Kaiser auf der zuständigen Stelle abgebildet. Wäre es da nicht mehr als unpassend gewesen, das Kaiserbild, welches sich in allen ähnlichen Handschriften der karolingischen und ottonischen Zeit findet, auszulassen, und an dessen Stelle eine Majestas Domini zu setzen, zu der überdies die ganze Umgebung nicht passt? Wo wird man überdies ein Bild nachweisen können, in dem die Stände des Reiches Christum so umgeben, wie sie auf der Aachener Miniatur um den Thron gestellt sind?

Freilich zeigt das fünfte Bild des Codex von Bremen den thronenden Christus auf Goldgrund. Man kann jedoch das Bild nicht zur Erklärung des Aachener herbeiziehen, denn der Heiland ist dort barfuss, und es fehlt ihm der kaiserliche Hofstaat als Umgebung. Ueberdies ist König Heinrich daselbst mit seiner Mutter auf den vorhergehenden Blättern abgebildet.

Ohne Zweifel ist es auffallend, den Kaiser auf der Aachener Miniatur in einer Mandorla zu finden, die nur Christo zukommt. Einerseits ist derselbe aber als Vertreter der Majestas Domini dargestellt, und andererseits ging man in der ottonischen Zeit ziemlich weit in der Verehrung der Herrscher. Liest man doch auf dem werthvollen Sprenggefäss aus Elfenbein, welches sich im Aachener Domschatze findet, über dem Bilde Ottos die Inschrift: „Ses | Otto.“*

Die Farbengebung des grossen Widmungsbildes ist desshalb beachtenswerth, weil sie den Schlüssel zur Beurtheilung der Bemalung der folgenden Miniaturen bietet und nach den Regeln der Heraldik vertheilt ist. In den Wappen der guten Zeit wechseln Metall und Farben: es kommt also auf goldenen (gelben) oder silbernen (weissen) Grund ein rothes oder blaues oder grünes Bild. Umgekehrt fordert ein rother oder blauer oder grüner Grund einen goldenen oder silbernen Gegenstand.

Diesen Grundsätzen entsprechend beginnt in der vorliegenden Miniatur der äussere Rand mit Purpurfarbe, welcher der Goldgrund der Bildfläche folgt. Vom Goldgrunde heben sich die rothen Mäntel ab, unter denen weisse Kleider sichtbar werden, welchen rothe Beinkleider mit schwarzen Schuhen folgen. Die Farbenscala ist also: purpur, golden, roth, weiss, roth.

Nachdem im Obigen das Widmungsbild von Aachen in seiner Bedeutung klar gestellt und die Abfassung des Aachener Codex der Zeit Ottos I. zugeschrieben ist, können wir an die genauere Untersuchung der im ersten Theile nur kurz beschriebenen vier Widmungsbilder des Bremer Codex gehen, um die Zeit zu suchen, in welcher derselbe in Echternach geschrieben und ausgemalt worden ist.

Im ersten Bilde der Bremer Handschrift steht die Mutter des Königs in einfacher Kleidung mit Mantel und Schleier, ohne Krone, zwischen zwei Mönchen. Jedem derselben reicht sie eine Hand. Hinter dem Abt, welcher sich zur Rechten der Kaiserin befindet, sieht man drei Frauen und vier Männer, die das Gefolge darstellen. Ueber der Scene läuft die Inschrift:

Pax erit, in mundo dum Gisela vixerit isto,
Quae genuit regem, populos pietate regentem.

Auf der Rückseite dieses Bildes steht der König in voller Amtstracht. In der rechten Hand hält er ein Scepter, auf dem ein Adler sitzt, in der linken einen Reichsapfel; auf seiner linken Schulter ruht der goldene, gemusterte Mantel, sein Haupt ist mit einer Krone geziert; rechts und links stehen

* Bock, Pfalzkapelle S. 65.

Digitized by Google

Mönche, welche die ausgestreckten Arme des Herrschers unterstützten; weiter zur Rechten sieht man den Schwertträger des Königs, welcher mit anderen Personen des Gefolges den Hintergrund füllt. Die Inschrift sagt:

Henricum regem, juvenili flore nitentem,
Ad laudem regni conservet gratia Christi.

Dem Könige gegenüber thront Christus in jugendlicher Gestalt in der Mandorla, zwischen den vier Evangelistenzeichen, fast wie im Gothaer Codex. Unten liest man die beiden Verse:

A(e)quo praesentem cum regno p(ro)tege regem.
Regnum, Christe, tuum constat per s(ae)c(u)la firmum.

Die beiden Seiten, auf denen die Bilder Christi und des Königs sich befinden, sind wohl als ein Ganzes so aufzufassen, dass Heinrich zum Heilande betet, der auf dem gegenüberstehenden Blatte dargestellt ist. Die beiden Mönche, welche die Arme des betenden Königs emporhalten, unterstützen dann seine Bitten, wie Aaron und Hur bei Moses thaten.

Der Wunsch praesentem protege regem, „Schütze den gegenwärtigen König", kann sich auf den augenblicklich regierenden Herrscher beziehen, oder auf den hier im Bilde dargestellten Heinrich. Eine etwaige Anspielung auf seine Anwesenheit im Kloster Echternach hätte jedenfalls deutlicher ausgedrückt werden sollen.

Von den beiden Bildern am Ende des Buches, die sich gegenüberstehen und ebenfalls ein Ganzes bilden, zeigt das erstere zwei schreibende Männer, von denen einer als Mönch gekleidet ist und eine Kapuze trägt; der andere hat schwarze Schuhe, violette Beinkleider, ein rothes Kleid und einen Mantel in Lila. Sein Mantel ist mit einem Knopfe auf der Schulter zusammengeheftet und kennzeichnet ihn als vornehmen Weltmann. Ueber beide Männer wölben sich kleinere Rundbogen, die paarweise durch einen grösseren zusammengefasst sind. Die grösseren Bogen stützen die Aussenwand des Seitenschiffes einer Basilika. Die Mauern des Mittelschiffes, das hoch heraufragt, sind wie die des Seitenschiffes von je zehn Fenstern durchbrochen. Im Osten und Westen ist der Bau von zwei Eckthürmen flankirt, in der Mitte trägt er einen kuppelartigen Hauptthurm mit vier Eckthürmen. Die Verse:

O rex iste locus, (qui est) Epternaca vocatus,
Expectat veniam nocte dieque tuam,

lassen keinen Zweifel, dass die Kirche von Echternach hier dargestellt sein soll, freilich in idealisirter und schematischer Gestalt.

Auf der gegenüberstehenden Seite thront der König auf seinem Sessel. Zu seiner Linken sitzt ein Geistlicher in heller Kleidung, wohl ein Bischof, vielleicht der Reichskanzler, zur Rechten aber steht ein Abt, in brauner Kleidung, mit einer Kapuze. Er überreicht dem Herrscher eine Bittschrift, auf deren beiden Seiten die Worte stehen:

Salus n(ostr)a in manu tua est,
Respiciat super nos misericordia tua.

Oben läuft eine Inschrift über die Scene, welche den König also lobt:

Hic rex Heinricus, nulli probitate secundus,
Regnum justicia regit et pietate paterna.

Da der Maler der Bremer Handschrift oft über Gruppen, welche er aus dem Codex Egberti copiert, selbsterfundene Architekturen stellt, und überhaupt gerne seine Bilder mit Bogen, mit einem Architrav oder mit Giebelverzierungen abschliesst, so ist kein Grund vorhanden, bei den Bauformen, welche auf diesem Bilde hinter dem Throne des Königs sich erheben, an ein bestimmtes Gebäude zu denken und in ihnen den Palast des „Kaisers Heinrichs III." zu sehen, wie Müller in seinem Aufsatze in den Mittheilungen gethan hat.

Digitized by Google

Ebenderselbe redet immer von „Kaiser Heinrich III." und von dessen „Mutter, der Kaiserin Gisela", die er in den Miniaturen dargestellt findet. Dementsprechend schreibt er das Buch Heinrich III. zu. Es wird daraufhin heute in den kunstgeschichtlichen Werken immer unter dem Namen dieses Kaisers angeführt. Ob das mit Recht geschieht? Versuchen wir diese Frage zu beantworten.

In allen Inschriften des Bremer Codex wird Heinrich stets König genannt; seine Mutter Gisela bleibt ohne Titel, selbst der Beiname einer Königin oder Gemahlin des Königs wird ihr nicht gegeben.

Die Entscheidung der Frage, ob dieser König Heinrich, der zweite dieses Namens sei, welcher 1014 die Kaiserkrone erhielt, oder der dritte, welcher 1046 zum Kaiser gekrönt wurde, wird dadurch erschwert, dass die Mutter beider Gisela hiess. Die ältere Gisela, † 21. Juli 1007, eine Tochter des Königs Konrad von Burgund, war mit dem Vater Heinrichs II. vermählt. Da ihr Gemahl nur herzogliche Würde besass, hatte sie keinen Anspruch auf den Titel einer Königin oder Kaiserin. Ihre Enkelin, die jüngere Gisela, die Gemahlin des Königs Konrad II. und Mutter Heinrichs III., führte mit Recht den königlichen Titel. Diese Thatsachen sprechen offenbar dafür, dass in dem Codex eher Heinrich II. und seine Mutter abgebildet sind, als Heinrich III.

Ziehen wir den weiteren Umstand in Rechnung, dass keine Gemahlin des Herrschers genannt ist. Heinrich II. war schon bei seiner Erwählung mit der hl. Kunigunde vermählt, die gleich nach seiner Krönung zu Paderborn die Krone erhielt und ihn überlebte. Er war also als König nie ohne Gemahlin.

Heinrich III. ehelichte im Jahre 1036 Gunhild, die Tochter des Königs Knut von Dänemark. Da diese nach etwa zwei Jahren starb, und Heinrich erst 1043 Agnes zur Frau nahm, war er um das Jahr 1040 Wittwer. Seine Mutter Gisela starb 1043, er selbst wurde erst 1046 Kaiser. Die Namen König Heinrich und Gisela stimmen also allerdings zu den Jahren 1038 bis 1043. Es bleibt aber die Schwierigkeit zu lösen, dass Gisela ohne Königstitel aufgeführt ist.

Der wichtige Umstand, dass keine Gemahlin des Königs genannt ist, verliert seine Bedeutung, wenn man mit Müller in den Bildern einen Besuch der Gisela und ihres Sohnes in Echternach dargestellt findet. Hat die Gemahlin ihren königlichen Herrn nicht nach Echternach begleitet, dann gehörte ihr Bild offenbar nicht in die Darstellung des Besuches, der Maler musste die Königin übergehen.

Sowohl Heinrich II. als Heinrich III. haben durch eine Urkunde, die sie für Echternach ausstellten, ihr Interesse für dies Kloster gezeigt und seinen Dank verdient. Sollte Heinrich III. mehr für Bremen gethan haben, als sein Vorgänger, so beweist das nichts für den Ursprung der Handschrift, weil ja ein späterer König leicht ein altes, kostbares Erbstück seiner Familie dem Domstifte überweisen konnte, oder vielleicht ein anderes Familienmitglied den Codex geerbt und weiter geschenkt haben mag.

In der Inschrift des letzten Bildes wird der König nulli probitate secundus genannt. Nun bedeutet nulli secundus „nicht geringer" oder „nicht schlechter als irgend ein anderer".* Es ist aber ein merkwürdiges Lob, einem König, ohne Veranlassung zur Wahl eines solchen Ausdruckes, zu sagen: „Du bist so gut wie nur irgend ein Anderer". Dagegen ist der Satz nulli probitate secundus als geistreiche Wendung, um den Titel „der zweite" auszudrücken, durchaus glücklich gewählt. Der Sinn ist dann: „Du wirst zwar der Zahl und dem Titel nach der zweite genannt, brauchst aber doch vor keinem zurückzustehen." Die aussergewöhnliche Aehnlichkeit, welche zwischen den Miniaturen des Codex von Bremen und denjenigen der Handschriften von Trier und Gotha hervortritt, deutet auch darauf hin, dass der Codex

---

* Müller schreibt in seinem Aufsatze (Mittheilungen VII. S. 59): „Also das Wort secundus in der häufig vorkommenden Bedeutung, der schlechtere, geringere, wie schon bei Virgil und in der bekannten Inschrift auf der Anbetung des Lammes von den Brüdern von Eyck." Die angeführte Inschrift lautet aber:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit, pondusque Johannes, arte secundus,
Frater perfecit, Iudoci Vyd prece fretus (etc.)

Digitized by Google

für Heinrich II. angefertigt ist. Die Handschriften von Trier und Gotha sind nämlich mehrere Jahre vor 991 entstanden. Heinrich III. aber trat erst 1039 seine Regierung an. Der Zwischenraum, welcher zwischen diesen Handschriften und dem Bremer Codex läge, wenn er Heinrich III. gewidmet wäre, betrüge also wenigstens 50 Jahre. Nach einem halben Jahrhundert waren aber die Miniaturen jener beiden Handschriften für die lebensfrohe Zeit des 11. Jahrhunderts zu sehr veraltet, um einfach copiert zu werden. Wurden hingegen die Bremer Bilder für Heinrich II. angefertigt, den man 1002 zum Könige wählte, dann waren die Miniaturen jener Handschriften in Trier das Neueste und wohl werth, als Vorbilder benutzt zu werden. Heinrich II. kam* auf einer seiner vielen Reisen, die er im Trierischen machte, in die Abtei Prüm. Als man ihm die Reliquienschätze zeigte, äusserte er den Wunsch, man möge ihm ein Verzeichniss derselben anfertigen und übergeben. Vielleicht hat er in ähnlicher Weise die Mönche von Echternach bei einem Besuche gebeten, ihm ein Evangelienbuch zu schreiben, und dasselbe mit den Miniaturen der Handschriften von Trier und Echternach auszumalen, die damals allgemeine Bewunderung erregten.

Wägt man die Gründe und Gegengründe ab, so dürfte sich wohl mit hoher Wahrscheinlichkeit das Ergebniss herausstellen, dass die Handschrift von Bremen nicht für Heinrich III., sondern für seinen mittelbaren Vorgänger geschrieben und ausgemalt ist.** Dadurch werden die in dieser Arbeit untersuchten Handschriften in eine zusammenhängende Reihe gebracht. Es stammt von

Kaiser Otto I. der Aachener Codex,
aus der Zeit Ottos II. der Codex des Erzbischofs Egbert,
von Kaiser Otto III. der Gothaer Codex,
von König Heinrich II. der Codex von Bremen.

An diese kaiserlichen Handschriften aber schliesst sich der um 1015 geschriebene Bernwardscodex unmittelbar an.

Täuschen wir uns nicht, so ist diese Stufenfolge von fünf so wichtigen Handschriften ein Ergebniss, das für die deutsche Kunstgeschichte von einschneidender Bedeutung ist. Es wird nämlich durch die Datirung und den Nachweis des Abhängigkeitsverhältnisses einer so grossen Reihe wichtiger Codices und Miniaturen der Entwickelungsgang der Malerei unseres Vaterlandes für die Zeit um das Jahr 1000 in einfacher Weise klar gestellt. Die eingehenden Einzeluntersuchungen aber finden in einem solchen Resultat ihre Entschuldigung sowie den Nachweis ihrer Berechtigung und Nothwendigkeit.

---

* Brower, Antiquitates Trevirensium. Leodii 1670. I. p. 496.

** Auch der Umstand, dass die Verse des Bremer Codex den König als populos pietate regentem rühmen und sagen, er regiere pietate paterna deuten auf Heinrich den Heiligen hin.

Tafel IV.

Der Evangelist Matthäus.

Der architektonische Rahmen des Bildes beginnt unten mit einer Leiste, auf der zwei Säulen stehen, welche einen Rundbogen tragen, an dessen Fussenden zwei kleinere Säulen sich erheben, worauf ein schmaler architravartiger Balken mit einem niedrigen Giebeldreieck ruht. Die auf die grösseren Säulen aufgesetzten kleineren Säulen und ihr Querbalken erinnern an die in sächsischen Kirchen häufig vorkommende rechteckige Einfassung der Bogen des Mittelschiffes; die doppelten Kapitäle der Säule aber sind wohl freie Nachahmungen der doppelten Blattreihen, mit welchen schon die antiken Kapitäle besetzt waren.

In dem durch die grossen Säulen und ihren Bogen gebildeten Felde sitzt der Evangelist auf einem Throne, welcher mit einem Polster versehen ist. Eine Rolle, die er beschreibt, liegt auf dem niedrigen Pulte zu seiner Rechten, während drei fertige Rollen auf einem höheren Punkte zu seiner Linken ruhen. Er ist ohne Fussbedeckung, trägt weisses Bart- und Haupthaar, ein weisses, bläulich schattirtes Kleid, einen braunen Ueberwurf und einen röthlichen Nimbus, um dessen Rundung sich ein Schriftband eng anlegt. Hinter diesem Schriftband steigt das Brustbild des geflügelten Menschen auf, welcher dem heil. Matthäus als Symbol dient. Die Zipfel des rothen Gewandes, womit dies Brustbild bekleidet ist, breiten sich nach beiden Seiten weithin aus.

Obgleich dies Bild den würdevoll gemessenen Typus der sogenannten byzantinischen Evangelisten nachahmt, kann es doch, trotz der gewichtigen architektonischen Umrahmung, die Hoheit der Evangelistenbilder des Codex Egberti nicht erreichen. Schon das um den Nimbus gelegte Band, worauf das Symbol liegt, und mehr noch der Mangel eines gemusterten Hintergrundes machen, dass bei einem Vergleich das Urtheil zu seinen Ungunsten ausfällt.

Die Evangelistenbilder des Gothaer Codex sind dadurch ausgezeichnet, dass ihnen gegenüber die folgende Seite mit einer Inschrift zu Ehren des Evangelisten reich bemalt ist. Im Bremer Codex ist der alte hieratische Ernst aufgegeben, im Hildesheimer nimmt der Evangelist regelmässig nur die untere Hälfte einer bemalten Seite ein, während die obere sein Symbol enthält, das sich in einer architektonischen Umgebung befindet, oder zu einem Evangelienbilde in Beziehung gesetzt wird.

Tafel V.

Der Anfang des Matthäusevangeliums.

Die Initiale des ersten Evangeliums ist, weil sie dem Evangelistenbilde gegenübersteht, in einen Rahmen eingefasst, der dem des Evangelisten entspricht. Die Verzierung der einzelnen Buchstaben geht, wie in den übrigen Zierschriften des Aachener

Digitized by Google

Codex, über Laub- und Astwerk nicht heraus und enthält keine thierischen oder menschlichen Gebilde, wie sie sich in einzelnen Buchstaben der Handschriften von Hildesheim und Gotha finden. Die Ranken und Zweige erinnern in ihrer Sprödigkeit an irisches Flechtwerk, das eben anfängt, sich zu belauben und die freie Schönheit vorzubereiten, welche das Blattwerk der Zeit um 1200 auszeichnet.

Der Hintergrund bleibt in den Aachener Ziertiteln einfach, während er in Hildesheim reich gemustert und durch vielfachen Farbenwechsel lebendig bewegt ist.

Die kostbaren Anfänge der Evangelien rufen das herbe Wort des heil. Hieronymus ins Gedächtniss, der in der Hitze seiner exegetischen Streitigkeiten den Gegnern vorwirft, sie sorgten mehr für schöne als für richtige Handschriften der Evangelien.*

Tafel VI.

Schriftprobe.

Der Text des Aachener Evangelienbuches ist auf einfaches weisses Pergament in schwarzer Tinte geschrieben. Ein grosser Goldbuchstabe, der 3—4 Zeilen hoch ist, bezeichnet die Kapitelanfänge, ein kleinerer steht am Beginne der Absätze innerhalb der Kapitel. Auch die am Rande verzeichneten Ziffern, welche auf die Canones verweisen, sind in Gold geschrieben.

In der Pracht der Ausstattung kann sich das Aachener Buch nicht mit dem Gothaer Codex messen, denn dieser ist ganz in Gold geschrieben, und seine Buchstaben erscheinen noch heute so hell, als seien sie eben erst vollendet. Neunhundert Jahre sind also an ihnen vorübergegangen, ohne ihren Glanz zu trüben.

Tafel VII.

1. Die Versuchungen Christi.

Das Bild zerfällt in drei Reihen. In jeder derselben tritt der Teufel als armer Mann auf, fast nackt, nur mit einer graublauen Binde bedeckt, die um den Leib gewickelt ist, deren Fortsetzung zum Halse aufsteigt, um ihn herumgeht und von der rechten Schulter über die Brust herabhängt. Er stützt sich auf einen Taustab, hat grosse rothe Flügel und krauses, lockiges Haar. In der untersten Reihe steht der Versucher zur Linken vor einem Haufen Steine, auf die er mit drei Fingern zeigt. Christus befindet sich ihm gegenüber, barfuss, in langem weissen Kleide, rothem Ueberwurf, mit dem Kreuzesnimbus, erhobener Rechten und ausgestrecktem Zeigefinger. Hinter

* Praefatio alia in Job: Magis pulchros habere volunt codices, quam emendatos.

Digitized by Google

dem Herrn wächst ein Baum bis in die zweite Reihe, der Mittelscene, hinauf. Dort steht der Teufel scheinbar in dem Astwerk, diesmal rechts, der Herr aber ragt im Brustbilde aus den Zinnen des Tempels heraus. Während der Versucher seinen boshaften Vorschlag ausspricht, erhebt er die rechte Hand und streckt er den Zeigefinger, den Mittelfinger und den Daumen aus. Die Antwort Christi ist durch denselben Handgestus versinnbildet.

Um Wechsel in der Zeichnung zu erhalten, stellt der Künstler den Herrn in der obersten Reihe als Sieger in übergrosser Gestalt in die Mitte der Scene. Der Teufel befindet sich, wie in der untersten Reihe, zur Linken und flieht. Von rechts nahen sich zwei Engel, die rothe Flügel, einen röthlichen Nimbus und ein weisses Kleid haben. Der erste Engel ist in der Farbengebung wie Christus behandelt, trägt also einen hellrothen Ueberwurf, der zweite Engel, welcher zwischen dem ersten und dem Heilande steht, ist dagegen in einen dunkelrothen Ueberwurf gehüllt.

Im Trierer und im Hildesheimer Codex fehlt die Darstellung der Versuchungen; in Bremen sind ihre drei Scenen auf zwei Reihen gebracht, von denen die untere die erste Versuchung darstellt. Der Baum, welcher im Aachener Codex in der rechten Ecke steht, ist in die linke gesetzt. Zur Rechten erhebt sich der Tempel, auf dessen Zinne man Christus erblickt. In der linken Scene der oberen Abtheilung weist der Teufel Christus auf silberne und goldene Gefässe hin,* welche sich in ähnlicher Weise im Gothaer Codex und in einer, überaus reich illustrierten Handschrift von St. Godehard zu Hildesheim befinden. Sie sollen ohne Zweifel „alle Herrlichkeit der Welt" sinnbilden, die der Versucher, nach Matthäus IV, 8, dem Herrn zeigt. Müller will in den Gefässen „allerlei mystische Figuren" erkennen.

Wie lange sich im Mittelalter einmal fixierte Zeichnungen hielten, sieht man in Bremen. Es stehen dort nämlich im Dome halb vermoderte Reste gothischer Chorstühle, die mit Schnitzwerk verziert sind. Eine der Schnitzereien enthält die Versuchungen Christi und stimmt in auffallender Weise mit der Miniatur des Codex überein, der aus dem Dome in die Stadtbibliothek kam. Nur die dritte Versuchung ist geändert. Der Bildschnitzer hat nämlich den Teufel rasch fliehend dargestellt und einen Engel zwischen den Versucher und den Heiland gestellt.

In der Aachener Handschrift macht der Teufel bei der zweiten Versuchung mit beiden Händen den Gestus, welchen man als Segensgestus zu bezeichnen pflegt. Er streckt den Daumen, den Zeigefinger und Mittelfinger aus und zieht die beiden andern Finger ein. In gleicher Weise erhebt Christus seine Rechte gegen die Personificationen der Winde, gegen die Besessenen, aus denen er die Teufel austreibt, gegen alle Kranke, die er heilt, und gegen die Todten, die er erweckt. Der Gestus wird am einfachsten erklärt, wenn man ihn als Erbstück aus der antiken Kunst, und darum als Zeichen der Rede auffasst. Er zeigt dann weiter in bildlicher Darstellung die Macht des Herrn, der, wie der Hauptmann sagte, nur ein Wort spricht und dadurch gesund macht.

Nicht ohne Grund sind also die Verse unter den Bildern der Wunder Christi in Oberzell wiederholt so abgefasst, dass sie gleichsam den Redegestus begleiten und Christus sprechend einführen. Auch auf den zahlreichen älteren Bildern der Majestas Domini, in denen der Herr seine Rechte und die drei

* Abbildung in den Mittheilungen VII. S. 62.

Digitized by Google

genannten Finger erhebt, deutet dieser Gestus weit mehr auf eine Rede als auf einen Segen. Das erhellt schon daraus, dass Christus dort oft ein Buch hält, in dem eine Schrift steht. Die Haltung seiner Hand ist die des Redenden, der das aussagt, was er in seinem Buche geschrieben zeigt: „Ich bin der Anfang und das Ende", oder: „Ich bin das Licht der Welt", oder: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben".

Ein Segen wird oft gesprochen, eben darum sind bei ihm in vielen Fällen zwei Gestus verbunden, der des Kreuzzeichens und der des Redens. Im späteren Mittelalter, als die antiken Erinnerungen verwischt waren, mag die Erhebung dreier Finger regelmässig den Segen bedeutet haben, im 10. und 11. Jahrhundert war es noch nicht so. Der Engel, welcher in der Handschrift des Egbert bei der Verkündigung Maria anredet, hält gleichwie der Erzengel, welcher zu den Hirten spricht, seine Hand in der erwähnten Art. Ebenso thut Christus in den Miniaturen desselben Codex vor Pilatus, doch gewiss nicht, um ihn zu segnen, vor Petrus, welcher sich nicht die Füsse will waschen lassen, vor den Elfen, die er tadelt, ehe er in den Himmel auffährt, sogar vor Matthäus, der als Zöllner hinter seinem Tische sitzt und sein Geld abwägt.

Die eigentliche bildliche Form des Segens ist in den ottonischen Handschriften noch die des Gebetes über einen Gegenstand oder eine Person, also die der Handauflegung, darum legt auch Christus bei der Brodvermehrung, die nach Matthäus XIV, 19 von seinem Segen begleitet war, die Hände auf die dargebotenen Speisen. In ähnlicher Weise „segnet" er im Codex Egberti nach der Auferstehung Fische und Honigkuchen (Lukas XXIV, 42, vergl. Vers 50).

Sehr lehrreich ist das Bild der Heilung des Blindgeborenen in Oberzell. In allen Wunderthaten, in denen Christus dort dargestellt ist, hält er immer zwei Finger und den Daumen ausgestreckt und die beiden letzteren Finger eingezogen. So ordnet er die Finger bei seinen befehlenden Worten gegen die Winde und gegen die Teufel, welche aus dem Besessenen in die Schweine fahren. Mit ähnlich geformten Fingern legt er dem Blinden die Hand auf, indem er ihm mit Speichel und Staub die Augen salbt und ihm befiehlt: „Gehe, wasche dich im Teiche Siloe". Johannes berichtet in seinem IX. Capitel sehr ausführlich über dieses Wunder. Er erzählt, was der Herr that und sprach, von einem Segen redet er nicht. Die Maler des 10. Jahrhunderts schlossen sich eng an den Text an. Sollten sie einen solchen Segen in ihre Bilder hineingebracht haben, von dem das Evangelium nichts weiss?

Nur mit Unrecht hat man also diesen Gestus Christi allgemein und schon auf älteren Bildern als „lateinischen Segensgestus" bezeichnet.

Es würde zu weit führen, hier zu untersuchen, ob man gezwungen ist, in dem sogenannten „griechischen Segensgestus" an einen Segen zu denken, und ob nicht alles erklärt wird, wenn man sagt, auf den ältesten Bildern falten Bischöfe und Priester den Daumen und Ringfinger, um ihren Glauben an zwei Naturen in Christi zu bekennen, sie erheben die drei übrigen Finger, um das Geheimniss der heil. Dreifaltigkeit auszudrücken. Die „griechische Segensform" wäre also nur eine Betheuerung der Orthodoxie. Später wäre dann im Orient mit dieser dogmatischen Erinnerung das Andenken an die Buchstaben des Namens Jesus Christus, das Zeichen des Kreuzes und die Idee des Segens verbunden worden.*

* Vergl. Garrucci, Storia I, p. 130 f.; Kraus, Realencyklopädie I. S. 602, 645 u. s. w. Durandus, Rationale V. c. 2, wo die spätere Auffassung vertreten ist; Binterim, Denkwürdigkeiten VII. 2, S. 333 f.; Salzenberg, Altchr. Baudenkmale Constantinopels, Anhang. Anm 55; Didron, Iconographie chretienne, histoire de Dieu p. 391 s.; Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III. 2. Auflage. S. 650 f. u. s. w.

Digitized by Google

Tafel VIII.

2. Der Sturm auf dem Meere.

Der Untergrund des Bildes zeigt drei Reihen von je vier Erdhaufen, welche ein Ufer darstellen. Höher ist das Meer in bläulich-weisser Farbe gemalt und durch vier Fische belebt. Seine sechs geringelten Wellen wollen andeuten, dass die Oberfläche durch den Sturm aufgewühlt wird. Es trägt ein braunrothes Schiff, dessen vorderer und hinterer Theil spitz ausläuft, also nicht, wie dies in anderen Bildwerken der Zeit der Fall ist, mit einem Thierkopfe endet. Ueber dem Schiffe ziehen im Goldgrunde sieben kleine, länglich gebildete Wolken, welche von zwei hundeartigen Köpfen, die aus dem Bildrahmen herausschauen und Sturmwinde sinnbilden, vorangeblasen werden. Im Schiffe sind zwei Scenen dargestellt. Im Vordertheile schläft Christus; Petrus naht sich, den Herrn zu wecken; hinter dem Apostelfürsten ziehen zwei Jünger das Segel ein. Am anderen Ende des Schiffes steht der Herr aufrecht, indem er seine Rechte gegen die Sturmbilder erhebt, und ihnen Ruhe gebietet.

Alle sechs Personen haben weisse, bläulich schattirte Kleider. Der Ueberwurf Christi ist beide Male von heller Purpurfarbe. Dagegen trägt Petrus, der vorne im Schiffe steht, sowie der Apostel, welcher beim Steuer sitzt, einen rothen Ueberwurf. Roth ist gleichfalls eine Hälfte des Segels, die andere ist weiss. Auf dem Rahmen des Bildes spielt rechts und links ein Vogelpaar.

Die Farbenscala der Miniatur steigt in folgender Weise herab:

Die Vögel auf dem Rahmen sind . .	bläulichweiss,
das Laub unter den Vögeln . . .	hellgrün,
die Säulen und der Bogen	hellblau,
der Rahmen	dunkelpurpurn,
der innere Streifen am Rahmen . .	grün,
der Erdboden unten	graugrün,
das Meer und die Fische	bläulichweiss,
das Schiff	röthlich,
die Gewänder der Personen . . .	weissblau,
die Ueberwürfe oder Umschlagstücher	roth und hellpurpurn,
der Hintergrund	golden,
die Wolken und Sturmköpfe . . .	hellpurpurn.

Es wechseln also hellere und dunklere Farben.

Das Wunder der Stillung des Meeressturmes ist wie in der Aachener Handschrift, so auch in den Handschriften von Trier, Gotha und Bremen und in den Wandgemälden von Oberzell dargestellt worden. In allen diesen Bildern erscheint Christus zweimal im Schiffe, und ist der Sturm durch thierische Gebilde versinnbildet, in Bremen durch vier gehörnte, hundeartige Köpfe, in Gotha durch zwei Vogelköpfe. In Bremen und Trier sind nur die Apostel im Schiffe, das im Trierer, Gothaer und Bremer Codex vorne in einen Thierkopf ausläuft und ohne Segel ist. Jedenfalls gehen die Bilder aller vier

Digitized by Google

genannten Handschriften auf ein und dasselbe frei behandelte Vorbild zurück. Wenn dies nicht auf der Insel Reichenau erfunden ist, muss es jedenfalls aus einer Gegend stammen, wo ein grösserer See oder das Meer die Phantasie beschäftigte. Wahrscheinlich hätten aber Bewohner des Meeresufers das Schiff grösser gestaltet, und die Fische, welche in den Bildern von Aachen und Oberzell in den Wellen spielen, nicht so betont. Den Mönchen der Reichenau dienten solche an ihren zahlreichen Fasttagen als wichtiges Nahrungsmittel. Sie konnten darum leicht in der Phantasie des Künstlers und auf seinen Bildern Platz gewinnen.

Die Sturmwinde durch Thierköpfe zu personificiren ist ein aus den antiken Traditionen stammendes Hülfsmittel, den Text augenfälliger zu machen.*

Man findet in den in Rede stehenden Handschriften weiterhin die Personification der Erde auf dem Dedicationsblatte des Aachener Evangelienbuches, die Personificationen von Sonne und Mond bei der Kreuzigung in allen genannten Codices und die Personificationen von Erde und Meer in zwei Bildern des Bernwardinischen Buches.

Der Gothaer Codex enthält eine ganze Reihe von symbolischen Medaillons, welche die Einfassungen seiner reich verzierten Blätter beleben. So sieht man in ihm auf Seite 4 die vier Zeichen der Evangelisten und die vier grossen Propheten um Christus gestellt; Seite 5 die vier Cardinaltugenden; Seite 157 die vier Elememente, oben Feuer und Luft, unten Erde und Wasser; Seite 225 die vier Himmelsgegenden. Oben ist der Osten oder Aufgang (oriens) als frischer Jüngling gebildet, der frohlockend seinen Lauf beginnen will, an der linken Seite der Mittag oder Süden (meridies) mit Flammenbündeln, unten der Westen (occidens) mit traurig geneigtem Haupte, das er nach antiker Art mit seiner Hand stützt; Seite 226 vier Tugenden. Die zweite derselben ist als Honestas, die dritte als Venustas bezeichnet, die Inschriften der beiden anderen sind erloschen.

Auf dem Prachtdeckel des Gothaer Evangelienbuches findet man nochmals die Zeichen der vier Evangelisten, die vier Paradiesesflüsse (welche auch auf der Plinthe der Bernwardssäule dargestellt sind), unter dem Kreuze Christi die Personification der Erde als alte Frau, und oben neben dem Kreuze die Personificationen von Sonne und Mond in Brustbildern.

In den Gothaer Canontafeln trägt wiederholt eine niedergekauerte Figur mit Mühe die Last der Säulen. Sie stützt dieselben, wie auf dem Deckel die Erde sich unter dem Kreuze Christi beugt. Weiterhin sieht man neben den Arkaturen beim Canon V einen Bauern, beim Canon VII einen Winzer und einen Mann mit einem Beile neben einem Schöpfeimer, beim Canon X zwei Schützen, von denen der eine in der unteren Hälfte als Thier gebildet ist. In den Initialen wiederholen sich menschliche Figuren, welche die Balken der Buchstaben tragen und stützen.** Es sind das laute Beweise für die Frische und Lebendigkeit der Kunst der Zeit um das Jahr 1000, die festen Schrittes auf der von den Karolingischen Künstlern neu belebten Bahn voranging und im Begriffe war, das Erbe der Antike in die Kunstformen der deutsch-romanischen und der gothischen Blütheperiode umzusetzen.

* Kraus, Die Wandgemälde zu Oberzell. S 11; Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. II. S. 437 f. und Garrucci, Storia I. p. 264.

** Einige Beispiele bei Lamprecht, Initialenornamentik, Tafel 24 und 26

Digitized by Google

Tafel IX.

3. Der Tod des Vorläufers.

Wie die Geschichte der Versuchungen Christi, so ist die seines Vorläufers in drei Reihen und ebenso vielen Scenen (A., B. und C.) dargestellt.

A. In der obersten Scene steht ein Tisch auf einer Estrade. Auf ihm liegt eine weisse Decke; an seinem Rande ist ein leichtes Tuch befestigt, das in reichem Faltenwurfe herabhängt, hinter ihm sitzt Herodes zwischen sechs Gästen. Der König streckt seine Hand aus gegen die Tochter der Herodias, die bis zu den Hüften entblösst in lebhafter Bewegung zur Rechten der Tafel tanzt. Ihr Rock ist weiss, mit Lila schattirt: von ihrem Haupte hängt ein rother Schleier herab, der bis zu den Füssen reicht, und mit dessen Hülfe sie ihre Brust bedecken oder zeigen kann. Die Estrade und der Sitz der Männer hebt sich vom Goldgrunde rothbraun ab. Zu den weissen, gelb schattirten Tischtüchern passen die weissen Kleider der sieben Zuschauer. Bezeichnet man die Tänzerin mit der Ziffer 1, den König mit 2, seine Gäste mit den Nummern 3—8, so folgen sie sich in der Reihe:

1 . . . . . 4, 3, **2**, (8), 5, 6, 7.

1, 2 und 6 haben rothe Mäntel, 4 und 7 blaugraue, 3 und 5 sitzen ohne Mantel bei der Tafel, so dass die Farbe ihrer weissen Kleider hervorsticht. Da von 8 nur der Kopf sichtbar ist, so wechseln die Farben in regelmässiger Art zwischen blau, roth und weiss.

B. Drei Häuser, die in einem von sechs Thürmen unterbrochenen, gezinnten Mauerringe stehen, stellen im Mittelbilde den Palast des Herodes dar. Johannes ist in unverhältnissmässiger Grösse im Innern der Stadt (Jerusalem) auf die Kniee hingesunken, lehnt beide Hände auf die Mauer und zeigt seinen blutenden Hals. Sein weites blaugraues Oberkleid flattert im Winde und giebt der Scene etwas Leben und Bewegung, weil sie sonst zu todt und einförmig geworden wäre.

Diese Scene findet, wie schon erwähnt ist, eine Parallele in dem Bilde der Bernwardssäule, wo der enthauptete Täufer von einem Thurme des Burgverliesses herabsinkt, aus dem zwei Knechte ihn zur Enthauptung herausgezogen haben.*

C. In der untersten Reihe sitzt Herodias auf einem röthlichen Throne in weissem Kleide, graublauem Ueberwurf und rothem Schleier. Ihre Tochter naht sich in weissem Kleide, rothem Ueberwurfe, mit langen Haaren und ohne Schleier, um das Haupt des Täufers auf einer Schüssel zu überbringen. Rechts und links wächst je ein brauner, schön stilisirter Baum, der schwer zu erklären ist. Stammt er vielleicht aus einer Pergamentrolle, welche durch Bäume die Scenen trennte, oder soll er nur die Lücken füllen?

* Vergl. S. 43, S. 45 und die Miniatur bei Rob. de Fleury, L'évangile. Tours 1874. Pl. 53.

Digitized by Google

In der Trierer, Gothaer, Bremer und selbst in der Hildesheimer Handschrift fehlt die Darstellung des Todes des Johannes wahrscheinlich deshalb, weil keiner der Evangelienabschnitte, welche darüber berichten (Matthäus XIV, 3—12 und Markus VI, 17—29) als Pericope gelesen wurde.

Tafel X.

4. Die Verklärung Christi.

Durch die Mitte dieses Bildes geht ein grün gemalter Erdstreifen, welcher die Scene in eine obere und untere Hälfte trennt. Letztere soll als Vordergrund, erstere als Hauptschauplatz dienen und die Spitze des Thabor darstellen. Auf dem Berge steht Christus bartlos, mit langem dunkeln Haar, punktirtem Nimbus, in dem ein rothes Kreuz gezeichnet ist, mit erhobenen Händen, ausgestreckten Fingern, und in hellem, mit Lila schattirtem Ueberwurf, dessen lichte Farbe die Verklärung andeutet.

Moses und Elias, welche zu beiden Seiten des Herrn erscheinen und ihre flach ausgestreckten Hände zu ihm hinwenden, haben wie alle übrigen Personen des Bildes weisse, bläulich schattirte Kleider, hellbraune, purpurartige Umschlagstücher und lange helle Bärte.

Unten, also im Vordergrunde, beugen sich zur Rechten zwei Apostel tief zur Erde; zur Linken schaut Petrus, halb gebückt, zum Herrn empor. Die beiden knieenden Apostel sind bartlos, Petrus hat, wie dies immer in dieser Handschrift und in den Codices von Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim der Fall ist, kurzes weisses Haar und einen weissen Vollbart. Die Farbe seines Oberkleides ist, wie bei Moses und Elias, hellbraun; einer der knieenden Apostel hüllt sich in einen rothen Ueberwurf, während der zweite ohne Ueberwurf geblieben ist.

Das Bild der Verklärung zeigt auf der Säule von Hildesheim den Herrn mit Moses und Elias in derselben Art wie der Aachener Codex, aber nur zwei Jünger knieen zur Linken; Petrus ist weggelassen. In den Handschriften von Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim fehlt das Bild ganz.

Christus und seine Apostel erscheinen in allen hier in Rede stehenden Handschriften immer bartlos, wie überhaupt die meisten Männer, die in denselben dargestellt sind, ohne Bart auftreten. Nur Petrus wird, wie gesagt, regelmässig mit kurzem, rundem, weissem Vollbarte dargestellt.

Ausnahmen sind die Apostel bei der Brodvermehrung im Aachener Codex, die Bilder mit der Geschichte des Hauptmanns und des Mannes mit der verdorrten Hand im Trierer Codex, die Geschichte des Matthäus in der Hildesheimer Handschrift, sowie die Bilder der Säule.*

In den Aachener Miniaturen tragen weisse Bärte als Zeichen des Alters und der Würde: Moses und Elias bei der Verklärung, Abraham, Simeon, Zachäus, der Vater des Besessenen und die beiden

* Vergl. oben Seite 12 (44), 36 (2 und 3), 45 und 79.

Digitized by Google

Jünger neben Christus bei der Brodvermehrung; weisse Bärte als einfache Zeichen des Alters haben die beiden Schächer am Kreuze. Mit dunklem oder rothem Barte hat der Maler sich selbst dargestellt, den heil. Joseph, den hohen Priester Annas und einen der Gäste des Herodes. Was die Form der Bärte angeht, so laufen sie bei Abraham, Moses, Elias, den vier Evangelisten und einem der Jünger neben Christus bei der Brodvermehrung spitz zu, sind aber sonst vollrund.

Die Haare des Herrn sind in allen Handschriften lang und erinnern an sein Nazarenerthum. Sein Kleid ist in Aachen immer weiss, in Gotha oft gelb, reicht bis zu den Füssen und hat Aermel, die bis zur Hand gehen. Sein Ueberwurf ist in Aachen rothbraun mit dunkler Schattirung, in Gotha anfangs purpurfarbig, dann schwarz, grün u. s. w. Auch in Trier wechseln seine Farben. Immer ist dieses Tuch so umgeworfen, dass der rechte Arm frei bleibt. Bei der Verklärung hat der Aachener Maler, dem Ereignisse entsprechend, dem Herrn hellere Kleider gegeben. Am Kreuze stellt er ihn im Unterkleide dar, das kurze Aermel hat.

Der Nimbus Christi ist in Aachen meistens roth oder blau mit dunklerm Kreuze und Rande, zuweilen besteht er aber nur aus einem punktirten Kreise mit rothem Kreuze. Die Füsse Christi bleiben, wie die der Apostel und Evangelisten, unbedeckt, so dass die alte Anwendung des Römerbriefes (X, 15): „Wie schön sind die Füsse derer, die den Frieden verkünden," auch hier berücksichtigt ist, sowie der Wortsinn der Vorschrift des Herrn, der seinen Boten anbefahl, keine Fussbekleidung zu tragen* (Matthäus X, 10).

Tafel XI.

5. Die Söhne des Zebedäus.

Der Evangelist Matthäus erzählt (XX, 18), als Jesus nach Jerusalem hinaufgestiegen sei, habe die Mutter der Apostel Jakobus und Johannes ihn gebeten, ihren Kindern die beiden Ehrenplätze in seinem Reiche zu geben, sie also zu seiner Rechten und Linken sitzen zu lassen.

Im Hintergrunde des Bildes, das im Aachener Codex diese Scene darstellt, erblickt man zwei ummauerte Städte mit je vier Thürmen, die wohl den Ort darstellen, aus dem Jesus weggegangen war, und Jerusalem, wohin er zog. „Die Söhne" sind, obwohl sie als Apostel dem Heilande folgen, in kindlicher Gestalt dargestellt und nur halb so gross als ihre Mutter. Diese führt ihre Kinder dem Herrn zu, indem sie eine Hand an das Haupt eines jeden derselben legt. Der Heiland nimmt die Mitte des Bildes ein, steht auf einer Bodenerhöhung und antwortet dem Weibe, indem er drei

* Ueber die kunsthistorische Seite der Frage, ob Christus wirklich keine Sandalen oder Schuhe getragen habe, und wie seine Mahnung zu verstehen sei, vergl. Garucci, Storia I. p. 81, 94, 376, 378 u. s. w.

Finger gegen sie ausstreckt. Auf der anderen Seite befinden sich elf Apostel, obgleich doch, da die Söhne des Zebedäus bei ihrer Mutter stehen, nur noch zehn zu malen blieben.

Bezeichnet man die Personen des Vordergrundes, die Mutter, ihre beiden Kinder, Christum und die beiden Apostel, die in ganzer Gestalt erscheinen, (von den übrigen sieht man wenig mehr als die Köpfe,) mit den Ziffern:

1, 2, 3, 4, 5, 6,

so haben **1**, 3 und 5 grüngelbe Ueberwürfe, dagegen 2, **4** und 6 rothe. Die Farben wechseln also auch hier gleichmässig.

Tafel XII.

Der Evangelist Markus.

Der Evangelist hat keine Fussbekleidung, ein weisses, blau schattirtes Kleid, einen dunkeln, fast schwarzen Ueberwurf, grauen Bart und ein kahles Vorderhaupt. Ein Schriftband legt sich concentrisch um seinen Nimbus und trägt den geflügelten Löwen. Zwei Votivkronen hängen rechts und links.

Aehnliche Votivkronen kommen im Hildesheimer Evangelienbuche neben diesem Evangelisten und auch sonst oft vor. Sie erinnern an die neun Kronen, welche der heil. Bernward angefertigt haben soll. Neben den Evangelisten Matthäus und Lukas hängen in der genannten Handschrift grosse Votivkelche.

Einer der Evangelisten ist in den Handschriften von Gotha und Bremen als Bischof gekleidet. Sucht man den Grund dieser Kleidung, so erzählt die Ueberlieferung, Markus habe den Kirchen von Alexandrien und Aquileja als Bischof vorgestanden und sei in Venedig begraben. Daraufhin hat die oberitalienische Kunst begonnen, diesen Evangelisten als Bischof darzustellen. Die beiden genannten Miniaturen deuten also auf italienische Einflüsse hin.

Tafel XIII.

Der Anfang des Marknsevangeliums.

Die kleinen Buchstaben sind golden. Die beiden grossen stehen auf einem Grunde, der in der Mitte dunkelblau, an den Seiten grün ist. Die Laubverschlingungen der Initialen sind golden, aber roth gerändert.

Digitized by Google

Tafel XIV.

6. Der Besessene von Gerasa.

Der evangelische Bericht (Markus V, 4) betont, dass der Besessene, welcher hier dargestellt ist, in den Gräbern wohnte und an Händen und Füssen gefesselt war. Demnach erblickt man im Grunde des Bildes vier Grabsteine. Der Kranke steht, an Händen und Füssen gebunden, nur mit einem dunkelfarbigen Lendentuch bekleidet, vor dem Erlöser, welcher seine Hand erhebt und dem Teufel befiehlt, ihn zu verlassen. Ein kleines, langgeflügeltes Schattenbild steigt aus dem Munde des armen Mannes heraus, und unten reiten drei ähnliche Teufelsgestalten auf drei Schweinen ins Wasser, während ein viertes Thier schon in den Wellen liegt.

Hinter dem Herrn steht Petrus mit zwei Aposteln, oben aber sind zwei Eilboten vor der befestigten Stadt angelangt, über deren Mauer fünf Männer herabsehen und den Bericht über den Verlust ihrer Herden anhören.

Der Aachener Miniatur, welche diese Austreibung der Teufel darstellt, gleichen fast in allen Stücken die Bilder der Handschriften von Gotha und Trier und das Gemälde von Oberzell, welche dieselbe Geschichte illustriren.

In den vier genannten Malereien steht Christus ungefähr in der Mitte der Scene; Petrus folgt ihm mit zwei oder mehreren Aposteln, welche die rechte Ecke des Bildes füllen. Der Besessene befindet sich immer gefesselt vor dem Herrn, ein Teufel steigt in allen Bildern aus seinem geöffneten Munde hervor, und mehrere Teufel reiten unten in der Ecke die Schweine in den See. Im zweiten Theile des Bildes sieht man die Boten, welche zur Stadt eilen und vor deren Thoren schon den Wächtern ihre Unglücksnachricht mittheilen.

Kleine Unterschiede zeigen, wie frei die Maler ihre Vorbilder benutzen. So melden im Egbertcodex zwei Paare von Boten das Unglück in zwei Städte, welche symmetrisch die beiden Ecken des Hintergrundes füllen, während in Oberzell die beiden Städte in die linke Ecke oberhalb des Sees herabgerückt sind, und das Botenpaar nur zu einer Stadt eilt. In Aachen steht eine Stadt oben in der Mitte des Hintergrundes, in Gotha aber ist sie an die Stelle gesetzt, wo in Oberzell die beiden Städte sich befinden.

Der Besessene hat in Trier und Aachen nur einen Lendenschurz, weil der Maler sich an Lukas anschliesst, der sagt, er sei nackt gewesen. In Gotha und Oberzell ist er bekleidet, weil der Bericht bei Markus V, 1 f. seine Nacktheit nicht erwähnt. Die Gräber, in denen der Kranke wohnte, sieht man nur in Aachen.

In Aachen ist der Hintergrund golden, in Trier grüngelb, in Gotha unten grün und oben hinter der Stadt roth.

Man ist gewohnt, immer wieder an das Malerbuch vom Berge Athos erinnert zu werden. Was sagt es von der Darstellung der Teufelsaustreibung bei Gerasa?

„Eine Stadt und ausser derselben ein Berg und viele Grabmäler, und zwei Besessene kommen aus den Grabmälern hervor und halten die eine Hand auf die Erde gestützt und die andere gegen Christus ausgestreckt. Und Christus steht mit seinen Aposteln da und segnet sie; und eine Menge Dämonen gehen aus ihrem Munde hervor und fahren auf die dort weidenden Schweine los; die einen setzen sich auf dieselben, die anderen fahren in ihre Mäuler. Und die Schweine stürzen sich ins

Digitized by Google

Meer und die Hirten fliehen in die Stadt und schauen hinter sich.“ So führt Kraus diese Stelle an und er findet die Uebereinstimmung des Bildes von Oberzell mit der Darstellung des Malerbuches „bemerkenswerth“. Im Gegentheil ist die Verschiedenheit beachtenswerth. Nicht nur redet das Malerbuch von zwei Besessenen, nicht nur lässt es sie aus den Gräbern herauskriechen, und die Teufel in die Mäuler der Schweine fahren, sondern es übergeht auch den Umstand, dass die Boten das Ereigniss in die Stadt melden. Jedenfalls ist die Uebereinstimmung unter den Bildern von Aachen, Trier, Gotha und Oberzell, die möglichst treu den Bericht des Markus V, 1 f. oder des Lukas VIII, 26 f. illustriren, worin von einem Besessenen die Rede ist, während das Malerbuch sich eng an Matthäus VIII, 28 f. anschliesst und dessen Bericht malerisch umschreibt, ein Beweiss vollständiger Unabhängigkeit von der griechischen Schablone.

Die Syrische Handschrift von Florenz, die vielleicht um das Jahr 586 vollendet wurde, zeigt auffallender Weise schon bei beiden Besessenen Teufelslarven, die über ihren Häuptern schweben und sie verlassen. Ein einzelner gebundener Besessener, aus dessen Haupt ein Teufel vor Christus aufsteigt, ist auf dem alten Elfenbeindeckel des Evangelienbuches von Murano dargestellt, das aus dem 5. Jahrhundert stammt und im Museum von Ravenna aufbewahrt wird.*

Tafel XV.

7. Die Brodvermehrung.

Oben steht Christus auf grünem Rasen, im weissem Kleide und in dunkelm Ueberwurf. Rechts und links bietet je ein Apostel in den Falten seines rothen Umschlagstuches runde, röthliche, mit einem schwarzen Kreuze bezeichnete Brode dem Herrn dar, auf welche derselbe seine nach beiden Seiten hin ausgestreckten Hände zum Segen legt. Anbetend beugen sich die Apostel vor dem Meister, als ob sie seine wunderthätigen Hände küssen wollten. Beide haben weissliches Haar und runden Vollbart.

Schon die Farbe der Haare und die Form der Bärte zeigen, dass der Maler sich hier an ein älteres Vorbild anschliesst, denn in seinen sonstigen Bildern sind die Apostel bartlos, und erscheint nur Petrus bärtig, wie hier beide Apostel dargestellt sind. Dasselbe Vorbild hat auch mittelbar oder unmittelbar die Miniaturen von Trier, Gotha und Bremen beeinflusst. Die Gruppe, worin der Herr, die Brode segnend, zwischen den beiden Jüngern steht, befindet sich schon auf einem Sarcophag des Lateraus, in den Basreliefs des Stuhles, den der Bischof Maximinian von Ravenna um 550 anfertigen liess, sowie in den Mosaiken von St. Apollinare Nuovo in Ravenna.**

Im unteren Theile des Bildes sind die sieben Körbe, in welche die Apostel die Ueberbleibsel sammelten, kreuzweise aufgestellt, so dass vier den Querbalken bilden, zwei weitere unten und einer oben steht. In den Ecken des so gebildeten Kreuzes

* Garrucci, Storia III. tav. 134; VI. tav. 456; Rob. de Fleury, pl. 42.

** Garrucci, Storia dell' arte christiana VI. tav. 419; IV. tav. 249. Im Codex Egberti kommt die schöne Gruppe Christi, der zwischen den Aposteln steht und die Speisen segnet, zweimal vor, bei der Brodvermehrung und bei der Erscheinung im Saale nach der Auferstehung. Vergl. auch Rob. de Fleury, pl. 55 bis 57.

Digitized by Google

sitzen vier Volksgruppen, von denen die beiden oberen je sieben, die unteren aber zehn und neun Personen zählen.

Bezeichnet man die Körbe mit den Buchstaben a bis g, die Köpfe der Männer, welche das Volk darstellen mit 1 bis 33, so erhält man folgendes Schema:

1. 2. 3. 4. 8. 9. 10.
5. 6. 7. 11. 12. 13.
a. 14.
b. c. d. e.
f. g.
15. 16. 17. 25. 26. 27. 28.
18. 19. 20. 21. 29.
22. 23. 30. 31.
24. 32. 33.

Von den mit Ziffern bezeichneten Personen haben rothe Haare: 1, 3, 6, 9, 11, 13, 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 32; dagegen sind die Haare schwarz bei: 2, 4, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 28, 30, 33.

In den Gruppen sind ausschliesslich Männer dargestellt, alle ohne Bart und in weissen bis zu den Knieen reichenden Gewändern. Vier derselben, die unter den Nummern 1, 6, 10 und 12 dargestellt sind, tragen dunkle Mäntel. Es sind demnach in der ersten Gruppe zwei rothhaarige und in der zweiten zwei schwarzhaarige Männer mit Mänteln ausgezeichnet worden, deren Farbe mit derjenigen des Ueberwurfs Christi und der Körbe übereinkommt und zu den schwarzen Haaren stimmt. Die dunkle Farbe, welche in dem von den Körben gebildeten Kreuze beginnt, steigt also zum Mantel Christi in gerader Linie auf und findet in den schwarzen Haaren eine Verstärkung. Mit den rothen Haaren bilden die rothen Mäntel der Apostel neben Christus den Gegensatz, so dass die Farbengebung streng symmetrisch ist.

In den Handschriften von Trier, Gotha und Bremen sitzen die Volksschaaren in einer Reihe zur Rechten und Linken der beiden Apostel, welche neben Christus stehen. Der Maler der Bremer Miniatur lässt den Apostel zur Rechten schon von den Gaben Christi austheilen, während in Gotha jeder der beiden Apostel mit einer Hand Christo ein Brod reicht und mit der andern ein gleichgeformtes Brod der Volksschaar übergiebt, die neben ihm sitzt und das Bild bis zum Rande füllt.

Schon in dem alten Frescobilde von Alexandrien sind die Hauptmotive der in unserer Handschrift auf engeren Raum zusammengedrängten Zeichnung dargestellt. Es finden sich aber dort in den Volksgruppen auch Frauen, obwohl im Evangelium, an das sich unsere Miniaturen anschliessen, nur Männer genannt und gezählt sind.

Die Hände spielen in dem Bilde der Brodvermehrung eine grosse Rolle und zeigen, wie sehr der Künstler, welcher in den Gesichtern die Gemüthsbewegungen noch nicht auszudrücken vermochte, sich der Handbewegungen bediente, um den gewollten Eindruck zu erzielen.

In den Zeiten, in denen diese Miniaturen entstanden, hatte man noch nicht gelernt, seine Gefühle zu verbergen, wie es heute geschehen muss, um den Anforderungen der guten Sitten gerecht zu werden. Darum benutzte man damals die Hände mehr, um die Bewegungen des Herzens nach aussen zu zeigen und das Mienenspiel durch den Gestus zu verstärken und zu ersetzen.

Digitized by Google

Dass in dem in Rede stehenden Bilde der Brodvermehrung Christus als Zeichen des Segens die Hände auf die Brode legt, ist schon oben bemerkt worden. Die Apostel bieten ihm diese Brode mit verhüllten Händen dar. Ebenso empfängt auch Simeon das Kind in seine bedeckten Hände, und verbergen die Jünger, welche sich bei der Verklärung zu Boden werfen, ihre Hände in ihre Mäntel.

Die Männer in den vier Volksgruppen strecken ihre Arme aus und spreizen ihre Finger. Dieser Gestus des Verlangens steht dem des Bittens, des Fragens und der Bereitwilligkeit sehr nahe. Um letztere Gemüthsbewegungen auszudrücken, sieht man im Aachener Codex eine ganze Reihe von Personen die Arme vorstrecken und ihre offenen Hände einer anderen Person zeigen. Beispielsweise stehen so die beiden Figuren neben dem Throne des Kaisers auf dem Widmungsblatte, nahen sich so die Engel Christo, welcher die Versuchungen überstanden hat, tritt in dieser Art Petrus beim Sturm vor den Herrn. Mit diesem Gestus schauen Maria und Johannes zum Gekreuzigten hinauf, stehen Petrus und Johannes zweifelnd am Grabe: so sagt Maria dem Engel der Verkündigung: „Ich bin eine Dienstmagd des Herrn", und fragt sie: „Wie soll das geschehen?" Auch Moses, Elias und Petrus zeigen in gleicher Weise bei der Verklärung ihre Hände, um dem Herrn ihre Verehrung und Unterwürfigkeit zu beweisen.

Bemerken wir noch, dass die Männer auf der vorliegenden Tafel keine Beinkleider haben. Die Aermeren trugen also dieses Kleidungsstück im 10. Jahrhundert weit weniger als heute. Beruht es auf Naturstudien oder auf künstlerischer Freiheit oder auf einer Mischung beider, dass in unseren Handschriften die Armen und Kranken, also Lazarus, die Aussätzigen, der Wassersüchtige und die Blinden, sowie die Frauen und Kinder bei der Ermordung der Unschuldigen in Bethlehem mehr oder weniger nackt dargestellt sind? Jedenfalls hatte das Auge der Künstler damals mehr Gelegenheit als später, das Spiel der Muskeln und den Aufbau des menschlichen Körpers ohne besondere und abgeschlossene Studien durch die tägliche Erfahrung kennen zu lernen. Daher mag es zum Theil kommen, dass die Personen, welche in den Miniaturen auftreten, meist anatomisch richtig gezeichnet sind, und dass ihre Glieder den Faltenwurf bestimmen. Die Kleiderstoffe schliessen sich den Körperformen oft so enge an, dass die Kniescheibe und, wo die Hand unter den Kleidern verborgen ist, die Finger erkennbar bleiben. Vieles mag aus der Antike sich erhalten haben, aber solche Ueberlieferungen konnten doch nur da lebendig wirksam bleiben, wo sie im Leben Anknüpfungspunkte und Anregungen fanden. Schon im Bremer Codex sind die Leute aus dem Volke mehr bekleidet als im Aachener und selten ohne Beinkleider. Diese fehlen nicht einmal den Boten oder den Arbeitern im Weinberge, wohl aber noch den Armen und Kranken.

Digitized by Google

Tafel XVI.

8. Der besessene Sohn.

Christus steht auf der linken Seite und wendet sich zu dem Vater um, welcher ihm seinen vom Teufel gequälten Sohn bringt, der in krampfhafter Weise alle Glieder und das Haupt verdreht. Dem Vater folgen in drei Reihen fünf Männer und eine Frau, die seine Bitte um Hülfe unterstützen.

Der weite rothe Mantel des Herrn flattert im Winde und bildet ein Gegengewicht zu dem Kranken, der sich unter den Händen des Vaters hin und her windet. Während der Vater als reicher Mann dargestellt ist mit weissem Vollbart, in rothen Beinkleidern und gelbem, bis zu den Knieen reichenden Rocke, trägt der Sohn nur ein langes weisses Kleid von dünnem Stoffe. Die Mutter hat ihr rothes Oberkleid, das weit herabhängt, über das Haupt gelegt. Da man von den fünf Männern der Begleitung wenig mehr sieht als ihr rothes Haar, herrscht die rothe Farbe im Bilde vor, und hebt sich die Gruppe des Vaters und des Besessenen, welche hell gekleidet sind, in lebhafter Weise heraus. Dies Bild ist demnach nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in der Farbe bewegt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Bemalung der Stadt, welche die obere Hälfte des Bildes als Hintergrund füllt. Ihre gelblichen, gezinnten Mauern sind von vier weissen, zweistöckigen Thürmen überragt.

Innerhalb des Mauerringes erblickt man in der Mitte ein gelbes Haus und um dies herum vier weisse Gebäude. Die Dächer der Thürme und Häuser sind roth. Bezeichnet man nun die Mauern mit 1, die Thürme mit 2, die Häuser mit 3, so erhält man folgende Farbenreihe:

			1. Gelb.		2. Roth. / Weiss.		2.		Gelb.	1.				
2. Roth. / Weiss.		3. Roth. / Weiss.		3. Roth. / Gelb.		3.	Roth. / Weiss.		3.	Roth. / Weiss.		2.		
Weiss.														
1. Gelb.		3. Roth. / Weiss.		2. Roth. / Weiss. / Weiss.		2.	Roth. / Weiss.		3.	Weiss. / Gelb.		1.		
			1. Gelb.						Gelb.	1.				

Man sieht gleichsam drei rothe Horizontallinien, deren oberste von einem Dache gebildet ist, während in der mittleren fünf und in der unteren drei Dächer sich befinden, welche die aus weisser und gelber Farbe bestehenden Vertikallinien theilen.

Die Städte sind in der Zeichnung geblieben, wie sie sich in weit älteren Miniaturen, z. B. in denen der Wiener Genesis finden. Sie sind regelmässig von gelb gemalten, schön gefugten und gezinnten Ringmauern umgeben, welche von weissblauen

Digitized by Google

oder gelben Thürmen unterbrochen werden. Die Dächer der Thürme sind roth, also wie mit Dachziegeln gedeckt, oder sie stimmen mit der Farbe der Mauer überein und scheinen dann aus Stein ausgeführt. Die Häuser hat der Maler weiss oder gelb angestrichen, mit rothen Dächern versehen und meist über Eck gestellt, so dass eine Seite und der Giebel, welcher oben in hervorstehenden Balkenköpfen endet, sichtbar wird.

Sicherlich muss es fraglich erscheinen, ob man aus diesen Städtedarstellungen auf die Gegend schliessen darf, in welcher der Aachener Codex entstand. Freilich fehlen in dem eben genannten Wiener Codex, der aus Constantinopel stammt, die Dächer der Thürme, aber trotzdem könnte doch die Darstellung von Städten typisch gewesen sein, und mit dem Aussehen der Städte, die der Maler in seiner Heimath sah, nichts gemein gehabt haben.

Im Codex von Trier erscheinen die Städte seltener als im Aachener, auch sind die Häuser im Innern des Mauerringes in noch unverhältnissmässigerer Grösse gezeichnet. Nicht zu übersehen ist, dass die Giebel im Egbertcodex, wie im Aachener, oben in zwei vorstehende Balkenköpfe auslaufen. Oft sind im Egbertcodex ganze Häuser in die Scene gestellt, was im Aachener Evangelienbuche seltener geschieht und wohl als architektonischer Fortschritt bezeichnet werden darf. Der Bremer Codex geht einen Schritt weiter, indem er Scenen, die sich in der Trierer Handschrift vom freien Hintergrunde unvermittelt ablösen, zwar copiert, aber unter Architekturen stellt. Eines der schlagendsten Beispiele bietet das Bild der Erscheinung Christi vor Thomas, worin der Bremer Maler den Saalbau hinzugefügt hat, in dem sich der Vorgang nach Johannes XX, 26 vollzog.

Tafel XVII.

9. Die Reinigung des Tempels.

Der Tempel erhebt sich fast bis zur Spitze des Bildes, nimmt zweidrittel desselben ein und hat zwei hohe Thorbogen, von denen der eine sich nach der Mitte des Bildes und der zweite nach der linken Seite hin öffnet. Christus steht zur Rechten vor dem Gebäude und droht mit seiner Geissel. Vier Männer, deren Stuhl er umgestürzt hat, stehen im mittleren Thorbogen, erheben mit gespreizten Fingern ihre Rechte und protestiren durch diesen Gestus des Zornes gegen sein Beginnen. Aus der Seitenpforte flieht ein Mann, welcher in hastigem Laufe den rechten Fuss hoch emporhebt und eiligst seine Tauben auf den Schultern fortträgt. Er hat schwarze, niedrige Schuhe, weisse Strümpfe, schwarze Beinkleider, ein weisses Kleid, einen rothen Mantel und einen rothen Taubenkorb.

In seiner Kleidung ist also die schon oft erwähnte Regel des Farbenwechsels befolgt, indem seine Schuhe, Strümpfe und Beinkleider, sein Rock, Mantel, Gesicht

Digitized by Google

und Taubenkorb die Farbenfolge: schwarz, weiss, schwarz, weiss, roth, fleischfarbig, roth zeigen.

Mit seinem rothen Mantel und seinem rothen Taubenkorbe bildet der Fliehende den Gegensatz zum rothen Mantel Christi, während oben das breite rothe Dach des Tempelhauses vermittelnd eintritt. Die Tempelwände sind hellgelb. Der Verkäufer, welcher im Vordergrunde in dem Mittelthore steht, hat einen schwarzen Mantel, welcher gewissermaassen für die Farbengebung als Mittelpunkt angesehen werden kann, auf den nach rechts und links sowie nach oben die gelben Tempelwände und dann grosse roth gefärbte Gegenstände folgen.

Im Codex Egberti ist die Scene auf einen Hof vor dem Tempel verlegt und die ganze Zeichnung umgearbeitet. Eine Reihe von Einzelheiten beweisst aber, dass die Trierer Miniatur mit der Aachner auf ein gleiches Vorbild zurückgeht. Beispielsweise hat der Tempel, welcher im Trierer Buche zu einem breiten Hause geworden ist, neben der Pforte der Façade eine Seitenpforte behalten, tritt Christus mit seiner Geissel so auf wie im Aachener Codex, und ist die Bewegung des Fliehenden, der sein Knie hoch emporhebt, in beiden Handschriften dieselbe.

Tafel XVIII.

Der Evangelist Lukas.

Das Bild hat sehr gelitten und scheint früh übermalt worden zu sein. Der Evangelist hat in merkwürdiger Weise seine Hände bis zu den Ohren erhoben und hält so eine Rolle empor, die sich um den Nimbus legt und sein Symbol stützt.

Das Symbol des heil. Lukas ist bekanntlich ein geflügelter Ochse, das idealisierte Opferthier des alten Bundes. Die Beziehung, in welcher dies Thier zum Opfertode Christi steht, ist im Hildesheimer Codex in eigenthümlicher Art zum Ausdruck gebracht. Dort sitzt nämlich der Evangelist schreibend in der unteren Hälfte einer bemalten Seite. Vor ihm steht eine Bücherkiste, hinter ihm ein Pult, über seinem Haupte schweben vier Votivkelche. In einem Kreise der oberen Hälfte des Bildes hängt Christus (zwischen Maria und Johannes) am Kreuze, unter dem Fusse des Kreuzes aber ruht in einem kleineren Kreise der symbolische, geflügelte Ochse, welcher ein Buch hält, worin das Evangelium des heil. Lukas aufgezeichnet ist. Ausserhalb des grossen Kreises sieht man in den vier Zwickeln, welche er mit dem viereckigen Rahmen bildet, oben rechts und links in Kreisen die Brustbilder der Sonne und des Mondes mit Fackeln. Unten wächst an beiden Seiten des grossen Kreises je ein Baum auf. Am Fusse des zur Linken stehenden erhebt sich hinter sechs Erdhügeln ein Frauenkopf als Bild der Erde. Ihr gegenüber taucht in der rechten Ecke ein Mannskopf aus dem Wasser auf, der einen Strom ausspeit und mit zwei Krebsscheeren wie gehörnt ist. Es ist Oceanus, das Meer. Das ganze Bild will sagen: „Der Ochse des heil. Lukas erinnert an Christus, welcher am Kreuze starb und durch sein Blut den Himmel, welcher durch Sonne und Mond versinnbildet wird, mit der Erde, welche durch Land und Wasser dargestellt ist, versöhnte.“*

* Vergl. Revue de l'art chretien, année XXVII. p. 208 und den Hymnus: Quem terra pontus sidera (aethera) | Colunt, adorant, praedicant | Trinam regentem machinam

Digitized by Google

Der Codex von Gotha führt diesen Ideengang nicht so weit, deutet ihn aber an durch die Inschrift des Bogens, welcher sich über den Evangelisten wölbt. Dieselbe lautet:

Ob mortem Christi Lucas tenet ora juvenci.

Im Bremer Codex liest man:

In Luca vitulus Patris extat victima Christus.

Das Evangeliarium der sainte Chapelle sagt von den vier evangelischen Zeichen:

Quatuor haec Dominum signant animalia Christum.
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo
Et leo surgendo, coelos aquilaque petendo.
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant.*

Tafel XIX.

Der Anfang des Lukasevangeliums.

Die kleineren Buchstaben sind golden. Der grosse Mittelbuchstabe hat einen blauen Grund, das Innere seiner breiten Striche und seines Kreuzes ist roth, das Laubwerk golden mit rothem Rande. Die Umrahmung zeigt Säulen und Kapitäle von Purpurfarbe. Im Architrav befindet sich auf Purpurgrund ein weisses, geringeltes Band; er trägt ein blaues Giebelfeld und darüber eine helllila und roth gewellte Leiste.

Die Worte:

INCIPIT EVANGELIV SCDM LVCAM.

und: QVO. QVIDEM MVLTI CONATI SUNT,

welche in der Aachener Handschrift auf eine Seite gebracht sind, füllen im Gothaer und im Hildesheimer Codex zwei Seiten. Schon aus diesem einen Umstande erhellt, wie sehr letztere die Zierschriften erweitert haben.

Tafel XX.

10. Die Verkündigung.

Mit Recht wird Mancher sich wundern, dem Bilde der Verkündigung so spät zu begegnen, das in den meisten älteren Cyklen des neuen Testaments den ersten Platz einnimmt, welchen es erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts an die Geschichte Joachims und Annas abtritt. Es steht im Aachener Codex beim Anfange des dritten Evangeliums, weil erst Lukas dies Hauptereigniss der Kindheit Christi erzählt.

Eine Veränderung der Anordnung, welche die Bilder im Codex haben, und ein Versuch, sie bei Herausgabe unserer Lichtdrucke in chronologische Folge zu bringen, würde den Charakter der Handschrift verdunkeln. Man würde es bei einem so gewaltsamen Beginnen fast unmöglich machen, den Fortschritt und die Veränderungen, welche die Miniaturen der meisten Handschriften in Zeichnung und Technik erkennen lassen, zu verfolgen. Manche Bilder, die sich jetzt technisch nahe stehen, würden zu weit von einander entfernt und verschiedenartige zu sehr genähert werden.

* Mittheilungen der kais. königl. Centralcommission VII. S. 59; Otte, a. a. O. I. S. 482.

Digitized by Google

Der Miniator der Aachener Handschrift hat das Bild der Verkündigung mit besonderer Liebe behandelt. Eine erste Einfassung, welche aus einem Säulenpaar besteht, das durch einen Rundbogen verbunden ist, gleicht jener, welche die meisten seiner Bilder umgiebt. In sie stellte der Maler einen zweiten Rahmen, der sich auf ein zweites Säulenpaar aufbaut, welches ein Giebeldach trägt, hinter dem eine flache Kuppel aufsteigt. Auf der Spitze des Daches wachsen Blumenkelche, aus denen zwei Pfaue trinken, die weit feiner gezeichnet sind, als jene plumpen, roth und weiss angemalten Vögel, welche den äusseren Bogen begleiten.

Im inneren Giebeldreieck ist ein Doppelvorhang nach beiden Seiten hin zurückgeschoben und in Knoten aufgeschürzt. In seiner Mitte erscheint die emporgerichtete Hand Gottes, die drei Finger ausstreckt und auf einem Kreuzesnimbus ruht. Unten erblickt man den Erzengel Gabriel, weiss gekleidet, mit rothen Flügeln, welche in zwei lange Federn auslaufen, und mit einem Stabe, der oben in einer Kugel endet und ihn als Boten kennzeichnet. Er trägt ein grünes Oberkleid, einen gelbrothen Nimbus, ist ohne Fussbedeckung und streckt seine Rechte aus, indem er seine Finger zum altklassischen Redegestus ordnet. Maria hält in fragender Bereitwilligkeit beide Hände vor sich hin. Ihre Kleidung zeigt den heraldischen Farbenwechsel, denn Schuhe, Kleid, Ueberwurf, Schleier und Nimbus folgen der Farbenleiter: schwarz, weiss, roth, weiss und hellroth.

In den Handschriften von Trier, Gotha und Hildesheim hält der Engel einen Kreuzesstab. Auf dem Hildesheimer Thürflügel und im Gothaer Codex ist seine Begegnung mit Maria in das Innere eines Gebäudes verlegt, weil der Schrifttext sagt, der Engel sei zur Jungfrau hineingetreten. Dagegen hat sich der Zeichner der Miniaturen von Trier und Bremen an den Vers gehalten, welcher erzählt, der Engel sei nach Nazareth gekommen, und hat demgemäss diese Stadt im Hintergrunde dargestellt.

Im Aachener Codex trägt Maria einen Schleier bei der Verkündigung und unter dem Kreuze, nicht aber neben der Krippe. Der Schleier fehlt auch den Schwestern des Lazarus beim Besuche Christi, während Magdalena sich beim Besuche des Grabes mit einem solchen verhüllt. Die Tochter der Herodias tanzt mit bedecktem Haupte, sie kommt dagegen ohne Schleier zu ihrer Mutter.

Auf den Hildesheimer Thürflügeln erscheint Maria bei der Verkündigung ohne Schleier, sonst aber mit einem solchen. Im Codex Egberti tritt sie nie ohne Kopfbedeckung auf, während die Samariterin, die Ehebrecherin, die Schwester des Lazarus bei der Auferweckung ihres Bruders und beim Besuche Christi, die Thürhüterin vor Petrus und Magdalena vor dem Erstandenen ihre Haare frei herabwallen lassen. Eine allgemeine und feste ikonographische Regel über das Tragen oder Weglassen des Schleiers bestand also im 10. Jahrhundert noch nicht.

Alle Frauen tragen in den Kunstdenkmälern, die hier in Rede stehen, lange Kleider, Schuhe, Unterkleider mit eng anschliessenden Aermeln und Oberkleider mit kürzeren und weiteren Aermeln. Die vornehmeren Frauen haben reiche Besatzstücke am Halse, an den Aermeln, unten am Saume, zuweilen auch noch einen langen Streifen auf ihre Kleider genäht, welcher vom Halse bis zu den Füssen herabläuft.

Digitized by Google

Tafel XXI.

11. Die Geburt Christi und die Hirten.

A. Hinter der Krippe schauen Ochs und Esel aus zwei Stallfenstern zum Kinde herab. Links liegt Maria in bläulichem Kleide auf einem grünen Polster, unter dem ein grösseres, erdfarbiges ausgebreitet ist. Joseph steht zu Häupten des Kindes. Er hat braune Schuhe, ein blauweisses Kleid und einen braunen Mantel.

Man hat sich oft daran gestossen, dass Maria in den ältesten Darstellungen der Weihnachtsnacht wie eine Wöchnerin neben dem Neugeborenen liegt. Wahrscheinlich wollte die alte Kunst durch eine solche Zeichnung den Titel: „Gottesgebärerin" malerisch darstellen. Die Jungfrauschaft der Mutter wurde dadurch angedeutet, dass Joseph schlafend neben der Krippe ruhte, wie einer der nichts von dieser Geburt weiss,* und dass nicht selten eine Hebamme neben Maria steht, um nach den apokryphen Berichten ihre Jungfräulichkeit zu bezeugen. In späteren Bildern wollen die langen Haare der Mutter und das Fehlen des Schleiers an ihre Reinheit erinnern.

Auch in der Gothaer Miniatur liegt Maria unten vor der Krippe, auf die Ochs und Esel von oben herabsehen, und die von einer Architektur umrahmt ist, welche die Stadt Bethlehem andeutet. Das Bild ist an den Seiten von zwei Kuppelthürmen begrenzt, welche sich neben der Krippe erheben. Der Hildesheimer Maler hat die Mutter ausgelassen, an ihre Stelle unten in dem Vordergrunde die Könige angebracht und die Kuppelthürme so verändert, dass sie erst durch das Gothaer Bild erkennbar und verständlich werden.

Die Miniatur, auf der im Egbertcodex die Geburt Christi gemalt ist, hat dem Weihnachtsbilde der Bremer Handschrift als Vorbild gedient. Sie befolgt ein Motiv, das sich wesentlich von dem des Aachener und Gothaer Evangelienbuches und des Basreliefs der Bernwardsthüre unterscheidet. Maria steht nämlich in den Bildern von Trier und Bremen am Kopfende der Krippe aufrecht und bettet das Kind auf sein hartes Lager. Joseph steht ihr gegenüber am Fussende und zwar in einer Haltung, die so sehr an die Antike erinnert, dass hier entweder ein altes Vorbild copiert ist oder die Maler des 10. Jahrhunderts die Virtuosität der Zeichnung der Alten zum Theil und in einzelnen Figuren bewahrt haben. Die Darstellungen mit der liegenden oder stehenden Mutter könnten leicht als Typen verschiedener Schulen aufgefasst werden. Zuletzt geht aber das Bild der stehenden Mutter auf Lukas II, 7 zurück, wo berichet ist, dass Maria persönlich ihr Kind in Windeln wickelte und in die Krippe legte. Vielleicht ist Maria besonders auf vielen alten Bildern auch darum neben der Krippe liegend dargestellt, weil das Kind in der Nacht geboren ward, die Nacht aber durch den Schlaf auf einem Bette gekennzeichnet werden soll. Erst später wäre dann das Liegen der Mutter auch dogmatisch verwerthet worden, wie oben angedeutet ist.

B. Die untere Hälfte des Aachener Weihnachtsbildes ist durch einen dreistöckigen Thurm in zwei Hälften zerlegt. In beiden schweben oben drei, nur in Brustbildern sichtbare Engel. Unten in der linken Abtheilung sieht man einen Hirten, welcher in möglichst bequemer Haltung seine Arme auf einen Stab und seinen

* Grimouard, Guide de l'art chretien. Paris 1874. IV. p. 131 s.

Digitized by Google

Rücken gegen den Thurm stützt, auf der andern Seite sprechen die Engel zu zwei Hirten, die zur Rechten des Thurmes sitzen. Diese getheilte Anordnung der Engel und Hirten ist stark gekünstelt, aber ein beachtenswerther Versuch, ein älteres Vorbild mehr zu beleben und umzuzeichnen. Die Dreizahl der Engel, der Hirten und ihrer Schafe weist auf alte Traditionen.

Die beiden sitzenden Hirten sind barfuss und nur mit einem weissen, aufgeschürzten Rocke bekleidet, während der stehende Hirt, ihr Aufseher, schwarze niedrige Schuhe, weissblaue Strümpfe, rothbraune Beinkleider, ein weissblaues Kleid und einen rothen Mantel trägt.

Zur Darstellung des Thurmes hat Lukas (II, 8) Anlass gegeben, der sagt, dass die Hirten über ihre Herden wachten.* Dieser Thurm ist in den Miniaturen von Trier und Bremen in die Ecke gerückt. Die Dreizahl der Hirten ist dort geblieben, die Zahl der Schafe und Engel aber ins Unbestimmte vermehrt. In Gotha fehlt der Herdenthurm, und steht nur ein Engel bei zwei Hirten, so dass hier alles frei verändert und vereinfacht ist

Mit den Bildern der Verkündigung und der Geburt Christi beginnen im Aachener Codex viel hellere Farben zu herrschen und tritt Grün und Blau häufiger auf.

Grün findet sich schon beim Bilde der Söhne des Zebedäus (5.) in den Mänteln von drei Personen, sowie im Mantel des Engels der Verkündigung (10.). Bei dem Bilde zum Weihnachtsfeste (11.) liegen Kind und Mutter auf grünen Polstern und sind der Ochs und die Bedeckung des Stalles mit derselben Grün gemalt. Ein grasgrüner Farbenton herrscht im Rahmen der Bilder der Verkündigung (10.) und des reichen Prassers (14.). In letzterem Bilde hat innerhalb des grünen Rahmens die Tischdecke des Reichen und der Mantel Abrahams eine grüne Farbe. Bei der Fusswaschung (16.) trägt ein Apostel einen hellgrünen Mantel. Petrus ist auch bei seiner Verläugnung (17.) in einen grasgrünen Mantel gehüllt. Das Kreuz Christi ist auf allen drei Bildern (18, 19. und 20.), in denen es vorkommt, im Innern in hellgrüner, am Rande in dunklerer grüner Farbe gemalt. Im Bilde der Kreuzabnahme herrscht Grün vor; denn es erscheint nicht nur am Kreuze und in der obern und untern Scene am Grabsteine sondern auch im Mantel des Petrus.

Tiefes Blau haben die Kleider von vier Personen in den Scenen (3.), welche den Tod des Vorläufers darstellen, und alle Gewänder der Personen bei der Geburt (11.). Bei der Kreuzigung Christi (18.) nähert das Blau sich dem Violett; im Dedicationsblatte aber sind die Schattirungen viel tiefer als sonst. Vor dem Widmungsblatte, auf dem der Kaiser thront, steht Liuthar auf einem hellblauen Hintergrunde.

Die grüne und blaue Farbe findet sich demnach auf den Blättern 3, 5, 10 bis 11, 14 und 16 bis 20 einschliesslich.

Nichtsdestoweniger dürfen solche Farbeneigenthümlichkeiten nicht aufgefasst werden als entscheidende Kennzeichen verschiedener Maler, die bei Herstellung der Handschrift betheiligt gewesen sein sollen. Wenn andere Gründe oder Eigenthümlichkeiten hinzutreten, bieten sie freilich wichtige Fingerzeige.

Die Wahrheit des eben aufgestellten Satzes erhellt schon daraus, dass im Aachener Codex das Bild der Abnahme auffallend viel Hellgrün hat und sich doch in Zeichnung und Bemalung von den Bildern

* Der Ausdruck turris gregis, welcher neben den Thurm des Codex Egberti eingeschrieben ist, findet sich Gen. XXXV, 21 und Mich. IV, 8. Vergl. 2. Par. XXVI, 10; Winer, Biblisches Realwörterbuch II, S. 618.

der Verkündigung und des armen Lazarus, in denen ebenfalls Hellgrün vorherrscht, so weit entfernt, als irgend ein anderes Bild der Handschrift. Ueberdies sind die Initialen des Gothaer Codex reich an Farbenwechsel und doch mit dem Texte zusammen allmählich aus einer Hand hervorgegangen, wie Lamprecht gut auseinandersetzt, indem er schreibt:*

„Bis zum Blatte 42 ist die Färbung die althergebrachte; die Conturen in Mennig, die „Füllung in Gold; von Blatt 42[b] aber tritt für die Füllung in immer mehr zunehmendem Maasse „Silber hinzu. Mit Blatt 65[1] erfolgt eine neue Aenderung: schon Blatt 44[b], wie 48[a] und 49[a] „waren die freien Räume zwischen den Ornamenten mit schmutzig Mineralgrün und Pariserblau, „mit einem matten Lila und Karmin gefärbt worden: jetzt nun, von Blatt 65[b] ab, wird die Aus„füllung dieser Zwischenräume in einem stumpfen Purpurtone regelmässig, und beginnt seit Blatt „69[a] mit blaugrün und Lila zu wechseln. Diese farbigen Flächen werden dann späterhin noch „mit kleinen weissen Tupfen versehen. Auch tritt seit Blatt 74[1] weiss als Füllungsfarbe für „einzelne Bänder und Striche in den Initialen selbst auf; womit dann etwa seit Blatt 100 Scharlach „zu wechseln beginnt. Eine ganz neue Wahl der Farben endlich findet sich seit Blatt 128[b], „alle bisher gebrauchten Füllungen werden lebhafter; Purpur verwandelt sich in Mennig, statt „schmutzig Pariserblau tritt Kobaltblau ein, ebenso lichtet sich das bisherige Grün. Eine reichere „Besetzung dieser neuen Farben mit grossen weissen Tupfen trägt noch mehr dazu bei, die nun „folgenden Initialen als neu und fremdartig erscheinen zu lassen."

Die weissen Tupfen verbinden wiederum den Gothaer Codex mit den Malereien des Hildesheimer Diakon Guntbold, der sie sowohl im Evangelienbuche Bernwards als auch in dessen Missale häufig verwendet.

Für gewöhnlich hat der Maler der in den Tafeln wiedergegebenen Bilder in der Kleidung einen festen Farbenwechsel angewandt.

Die Farbenreihe der Aachener Bilder bewegt sich in folgender Abstufung:

1. Mantel oder Ueberwurf dunkel, meist roth, auch braun oder violett;
2. Kleid hell, weiss mit blauer Schattirung;
3. Beinkleider wiederum dunkel, meist roth, grün oder violett;
4. Strümpfe heller; wo sie fehlen, giebt die Fleischfarbe einen hellen Ton;
5. Schuhe dunkel, schwarz

Wie der Maler der Aachener Miniaturen mit hellen und dunkeln Farben wechselt, so pflegt er in einer Reihe oder in einer Gruppe mehrerer Personen, der ersten, dritten und fünften, oder der ersten und letzten gleiche Kleidung und gleiche Farbe der Kleider und Haare zu geben.

Gemusterte Kleider haben nur Maria und Anna bei der Opferung im Aachener Codex sowie im Egberteodex Maria unter dem Kreuze und die drei Könige. In allen diesen Beispielen findet sich die Musterung auf den Mänteln und besteht sie aus Reihen von zu dreien zusammengestellten Punkten.

Durchgängig sind bei allen Figuren der Aachener Handschrift die Säume der Kleider und Mäntel schwarz gerandet. Die tieferen Falten, besonders in der Gegend der Hüften, sind mit schwarzer Farbe verstärkt, dagegen an lichteren Stellen weiss aufgehöht. Schatten und Licht liegen dick auf der Grundfarbe, und es scheint fast,

* Jahrbücher, Heft 70, S. 84.

Digitized by Google

als habe der Maler seine Bilder am Schluss der Arbeit polirt, obgleich diese Glättung auch durch das Alter und den Gebrauch entstanden sein kann.

Die Rahmen der Aachener Bilder beginnen an den Seiten mit einem Säulenpaare, das oft kannelirt oder gewunden ist, doppeltes Kapitäl, einen Sockel mit vielen horizontalen Gliederungen hat und einen Architrav oder einen Bogen trägt, neben dem Ornamente oder Vögel sich finden. Dann folgt nach Innen ein breiter Streifen ohne Verzierung, meist in Purpurfarben, woran sich zwei schmale bunte Streifen ohne Verzierung anschliessen. Diese vierfache Gliederung umrahmt den Goldgrund, welcher die Bildfläche füllt, wo nicht Wasser, Erde, Gebäude oder Figuren sie einnehmen.

Der Maler hat nicht mit dem Auftragen des Goldes begonnen, sondern hat, um zu sparen, um seine Farben kräftiger zu machen und um sie fester an den Grund zu binden, zuerst die Umrisszeichnungen gemacht und dann erst den Hintergrund vergoldet. Er liess also im Innern seiner Contouren das Pergament frei. Die Hauptfarben, mit welchen er gearbeitet hat, sind weiss (mit blauer Schattirung) und verschiedene Abstufungen von Roth und Braun. Das Vorherrschen von Gold und Weiss als Grundfarben und von Roth, Braun und Purpur als zweiter Farben giebt den Bildern Ruhe und Einheit.

Tafel XXII.

12. Die Darstellung Christi im Tempel.

Das Bild behält im Allgemeinen die gewöhnliche Anordnung bei. Der Altar ist in der Mitte angebracht, vor ihm steht Maria, der Joseph folgt. Die Mutter reicht ihr Kind über den Altar hin dem Simeon, welcher es in seine Arme nimmt, die er zum Zeichen der Ehrfurcht mit dem Mantel bedeckt. Anna folgt dem Simeon.

Bemerkenswerth ist, dass der quadratische Altar oben mit einem breiten Kreuze verziert ist, in das fünf kleinere Kreuze eingezeichnet sind. Ein hoher Bau, in dessen drei offenen Thoren Votivkronen hängen, deren mittlere unten eine Lampe trägt, will eine dreischiffige Kirche versinnbilden und in naiver Weise an den alten Tempel erinnern, worin Jesus dargebracht wurde.

Bezeichnet man der Reihe nach Joseph, Maria, das Kind, den Altar, Simeon und Anna mit den Ziffern 1, 2, 3, 4, 5 und 6, so tragen 1, 3 und 5 helle weissblaue Kleider und rothe Mäntel, während 2, 4 und 6 ganz hell gekleidet sind. Maria und Anna (2 und 6) haben weissblaue Kleider, hellblaue Mäntel und gelbliche Schleier; der Altar (4) aber ist im Unter- und Oberbau blauweiss und in der Mitte gelblich, wie die Schleier der Frauen. Alle Personen sind durch einen hellrothen, weiss und dunkelroth geränderten Nimbus ausgezeichnet. Simeon und Joseph sind bärtig, letzterer scheint eine Tonsur zu haben.

Die Gruppe der Aachener Handschrift ist mehr gesammelt als die des Trierer Codex, welche zudem ohne Architektur geblieben ist, die als Rahmen gedient hätte. In Gotha und Bremen reicht Maria die Tauben. In Bremen ist die Scene durch einen Mauerring eingeschlossen, welcher von vier Thürmen unterbrochen wird und in entschiedener Weise an die grossen radförmigen, mit Thürmen verzierten Kronleuchter der romanischen Kunst, die hohen Sinnbilder des himmlischen Jerusalem, erinnert.

Auf der Hildesheimer Domthüre vollzieht sich die Opferung vor der Façade des Tempels. Der Altar, welcher sonst zwischen Simeon und Maria steht, befindet sich hinter ihnen vor dem Tempel, dessen Vorhänge zurückgeschlagen sind und den Blick ins Innere eröffnen. Anna fehlt hier wie in den Miniaturen von Bremen und Gotha, weil sie in der Pericope Lukas II. 22—32 nicht vorkommt.*

In Gotha hat sich der Maler an die Worte des Evangeliums gehalten, die besagen, dass Simeon das Kind in seine Arme nahm, als die Eltern es in den Tempel hineinbrachten (Lukas II, 27). Er stellt also dar, wie Maria im Kirchenschiff sich dem Altare nähert, Joseph ihr folgt und Simeon vor dem Altare in der Vierung das Kind in seine Arme nimmt.

Bezeichnet man die Figur Christi mit 1, Maria mit 2, Simeon mit 3, Joseph mit 4, Anna mit 5, die Tauben mit 6, den Altar mit A, den Tempel mit T, den Mauerring mit M, so ist die Anordnung in:

Aachen	T,	4	+	6,	2	+	1,	A	,	3	,	5, T.
Trier		4	+	6,	2	+	1,	A	,	3	,	5.
Bremen	M,		4,	2	+	6,	A	,	3	+	1,	M.
Gotha	T,		4,	2	+	6,	3	+	1,	A	,	T.
Hildesheim	T,		A,	3	,	1	+	2,	6	+	4.	

Der Wechsel in der Anordnung muss umsomehr beachtet werden, je einfacher die Scene ist. Sie nahm später eine festere Gestalt an, indem die Zeichnung von Aachen zur Regel wurde.

Tafel XXIII.

13. Jesus bei Maria und Martha.

Der Rahmen umschliesst in diesem Bilde wie im vorhergehenden einen grossen Bau mit drei hohen Bogenöffnungen, in denen Lampen hängen. Statt des Daches trägt das Gebäude die schön angeordnete Stadt Bethanien. Ihre Ringmauer ist von dreimal drei Thürmen unterbrochen und umschliesst drei Häuser, deren mittleres zwei Giebel hat. In dem mittleren Bogenfelde sitzt Christus auf einem hohen Throne. Vor seinen Füssen hat Magdalena sich auf ein Polster gelehnt, wie Maria auf Tafel XXI vor der Krippe liegt. Zur Linken des Herrn steht Petrus mit drei weiteren Aposteln, die ohne Bart sind, aber graues Haar zeigen. Der letzte derselben ist vielleicht desshalb ausserhalb des Rahmens gezeichnet, weil der Maler die Personen aus einem Vorbilde copirte, dessen Figuren er nicht in seinen architektonischen Bau hineinzubringen vermochte.

* Ueber den Mauerring einer zweiten Bremer Miniatur vergl. S. 30 (139). Er findet sich auch im Bilde der Verkündigung im Ms. 2881 zu London. R. de Fleury, L'evangile, pl. 6. Die Anordnung des Hildesheimer Basreliefs erinnert sehr an die Miniatur der Bibl. nat. zu Paris. Ms. 9448. (R. de Fleury, La S. Vierge, pl. 32.)

Digitized by Google

Durch die rechte Bogenöffnung naht sich Martha. Um ihre Klagen über die Schwester auszudrücken, hält sie die Arme und die geöffneten Hände vor sich hin. Als Antwort streckt der Herr seine Rechte mahnend gegen die Klägerin aus, um Magdalena in Schutz zu nehmen. Beide Schwestern sind reich gekleidet. Ihre schwarzen Schuhe sind mit weissen Perlen besetzt, über ihre weissen Kleider läuft ein rothes Band von oben bis zum roth gesäumten unteren Ende herab. Martha's Kleid ist auch am Halse mit einem rothen Saume besetzt; ihre Haare steigen in der Mitte über der Stirne in zwei Locken auf, wie man es oft in den Gemälden der Katakomben sieht. Maria's Haar ist einfach gescheitelt und hängt lang herab.

Christi Kleid ist weiss, unten blau schattirt, oben aber, wohl durch spätere Uebermalung, grün. Martha, Christus und zwei Jünger haben hellbraune, purpurartige Mäntel, die in der Farbe dem Polster gleichen, auf dem Maria ruht. Jesus, Maria und Martha haben einen Nimbus, den Aposteln fehlt derselbe.

Der Besuch Christi bei Maria und Martha ist im Aachener und Bremer Codex dargestellt, weil die Pericope, die darüber berichtet, am Feste Maria Himmelfahrt verlesen wird. In Egberts Codex musste die Darstellung dieses Besuches fehlen, weil die Bilder dieser Handschrift chronologisch geordnet sind und mit dem Pfingstfeste enden, das Fest der Himmelfahrt Maria aber auf den 15. August, also lange nach Pfingsten eintrifft. Gleichsam als Ersatz dafür hat der Maler des Codex Egberti die Salbung der Füsse Christi durch Magdalena illustrirt, die als Pericope des Montags der Charwoche dient und die Leidensgeschichte des Herrn einleitet.

Tafel XXIV.

14. Die Parabel vom armen Lazarus.

Das Bild, welches in drei Scenen die Geschichte des armen Lazarus schildert, ist in Anordnung, Zeichnung und Farbengebung vortrefflich. Es ist eine der besten Leistungen der Handschrift und ein ehrenvolles Zeugniss für die hohe Kunstfertigkeit der ottonischen Zeit. Leider sind die neun Jahrhunderte, welche seit seiner Herstellung verflossen, nicht spurlos an ihm vorübergegangen, denn die Farbe ist an manchen Stellen abgeblättert. Die Photographie giebt darum keinen rechten Begriff von der Schönheit dieser Miniatur.

Innerhalb des architektonischen Rahmens hat der Zeichner auf den Goldgrund zwei Kreise gelegt und zwischen dieselben in die Mitte des Bildes einen elliptischen Raum eingeschoben, welchen die Kreise zum Theil bedecken.

A. Im unteren Kreise ist das Mahl des Prassers dargestellt, der in reichem Anzuge hinter der Mitte seines Tisches thront. Die Aermel seines weissen Kleides zeigen zwei Goldstreifen, sein braunrother Mantel ist mit Gold besetzt, auf seinem

Digitized by Google

Haupte glänzt eine Krone und in seiner Hand hält er ein goldenes Täfelchen. Zu seiner Rechten und Linken sieht man je vier, paarweise geordnete Gäste, alle in weissen Kleidern. Die beiden, welche an den Ecken der Tafel sitzen, haben braunrothe Mäntel wie der Hausherr. Auf dem hellgrünen Tischtuche, dessen unterer Rand mit einem breiten Goldstreifen besetzt ist, sieht man viele Gefässe aufgestellt, die so leicht und durchsichtig gezeichnet sind, dass sie als gläserne bezeichnet werden müssen.

Der Arme liegt unten in der rechten Ecke, ausserhalb des Kreises, der als Festsaal zu deuten ist. Bettelnd erhebt er den Krückenstock und die Arme gegen den Prasser und die Gäste. Zwei Hunde lecken die Wunden an seinen, vom kurzen Kleide nicht bedeckten Händen und Füssen. Drei andere Jagdhunde eilen aus der linken Ecke herbei. Der mittlere ist dunkel, die beiden anderen sind hell gefärbt.

B. In der Mitte des Bildes legt eine Ellipse sich hinter den unteren Kreis, worin der Reiche in seinen hellen Prachtgewändern tafelt. Im Gegensatze zu den klaren Farben dieses Kreises sind die Töne der Ellipse braunroth gehalten. In der Mitte ist in dunkler Schattirung ein grosser Frauenkopf gemalt, in dessen lange Haare, die sich nach beiden Seiten hin ausbreiten, das Wort abyssus „Abgrund der Hölle“ eingeschrieben ist.

Aus den Flammen, welche den elliptischen Abgrund füllen, erheben sich links die Köpfe der acht Gäste, welche ihre Augen weit öffnen und die Zähne zeigen. Zur Rechten sitzt, in ganzer Gestalt sichtbar, der Prasser. Seine Haut ist hässlich rothbraun; ein dunkelrother Mantel bedeckt ihn nur nothdürftig. Mit der Linken weist er auf seine durstige Zunge hin, und bittend erhebt er jetzt seine Rechte zum verklärten Armen. Die Rollen sind also gewechselt.

C. Im oberen Kreise ruht Lazarus wie ein Kind auf dem linken Knie des „Vaters“ Abraham. Neben dem Altvater wachsen zwei Bäume auf, die das Paradies sinnbilden, und zwei Engel neigen sich voll Bewunderung zum Armen hin. Kleid, Mantel und Nimbus der Engel ist weissblau, roth und golden. Der verherrlichte Arme ist in den Farben ganz wie die Engel behandelt. Abraham trägt über seinem weissblauen Kleide einen hellgrünen Mantel; sein Haupthaar und sein Bart ist hellgrau. Durch alle diese hellen Farben wird der obere Kreis noch lichter und freundlicher als der untere, in dem sich die Pracht des reichen Gastmahles entfaltet. Der Gegensatz der rothbraun gemalten Hölle steigert die Helle, welche der Künstler dem Paradiese giebt, das sich darum mit Glanz vom Goldgrunde abhebt.

Im Bremer Codex ist die Parabel in zwei Bildern mit vier Scenen dargestellt. Am Tische sitzt beim Prasser nur ein Weib, während zwei Hunde die Wunden des nackten Armen lecken. Der Tod des Reichen und des Armen, welcher im Aachener Codex fehlt, ist so dargestellt, dass zwei Teufel die Seele des Reichen, zwei schwebende Engel die des Armen wegtragen, wie in späteren Bildern die Seelen der

* Ueber diese Inschrift vergleiche oben Seite 47. (S.)

Schächer in Empfang genommen werden, und Engel beim Tode der Mutter Gottes die Seele emporheben. In der dritten Scene streckt der Prasser aus der Hölle, wo fünf nackte Personen bei ihm sind, seine Arme zu Abraham empor. Da die begleitende Inschrift betont, dass er einen Tropfen Wasser erbat, hätte er besser auf seine Zunge hingewiesen, wie er in Aachen thut. In der vierten Scene sind zwölf Seelen bei Abraham, die als kleine nackte Menschen oder als Kinder gebildet sind. Drei derselben klettern in naiver Weise in den Bäumen herum, welche das Paradies sinnbilden. Abraham sitzt auf einer Kugel, von der drei Viertel sichtbar sind. Sie sinnbildet das Himmelsgewölbe, das in solcher Gestalt auf älteren Bildern oftmals dem verherrlichten Christus als Thron dient.

Im Gothaer Evangelienbuche ist die Parabel in drei Doppelscenen fast wie in Bremen dargestellt, so dass also hier der Mönch von Echternach, welcher die Bremer Bilder malte, seinen Gothaer Codex benutzt hat. Engel und Teufel tragen die Seele des Armen und Reichen weg; in der Hölle liegt ein grosser Teufel, welcher, wie die Besessenen im Gothaer Codex, an Händen und Füssen mit Stricken gebunden und von sechs Teufeln und nackten Seelen umgeben ist. Zwölf kleine Seelen umringen im Paradiese ihren Vater Abraham, ohne auf die Bäume zu klettern, wohin der Maler des Bremer Codex sie geführt hat.

Auf der Hildesheimer Christussäule sind drei Scenen wie im Aachener Codex dargestellt. Es fehlen aber die Gäste, weil der Platz auf der Säule beschränkt ist. Die Hölle wird dort von einer Architektur umgeben, in der ein Thurm als „Pforte der Hölle" hervorragt. Abraham hat einen Nimbus.

Der Prasser und zwei seiner Gäste tragen in der Aachener Miniatur Mäntel, welche auf der rechten Schulter durch einen Knopf oder eine Spange zusammengehalten werden.

Gleiche Mäntel haben im Aachener Codex: der Kaiser und seine vier Soldaten auf dem Widmungsblatte, Herodes und zwei seiner Gäste, ein Mann in der Stadt, wohin der Bote den Verlust der Schweine meldet, Zachäus auf dem Baume, der Hohepriester, vor dem Jesus erscheint, der Hauptmann, welcher Christi Seite öffnet, und einer der Soldaten, welche den Schächern die Beine zerschmettern. Mit Ausnahme des Letzteren hat der Maler allen Genannten, wenn ihre Füsse sichtbar sind, kleine Stiefel gegeben.

Mäntel, die so auf der rechten Schulter ruhen, und Stiefel sind demnach im Aachener Codex als Tracht der Reichen und Vornehmen behandelt.

Im Codex Egberti findet sich derselbe Mantel bei den Königen, beim Hauptmann, der seinem Knechte die Gesundheit erbittet, bei dem Wechsler im Tempel und bei Pilatus, auffallender Weise aber auch bei den drei Hirten und bei einem der Boten, welcher die Nachricht vom Verluste der Herden in die Stadt überbringt. Auch in dieser Handschrift haben die Personen, welche einen solchen Mantel tragen, kurze Kleider, kleine Stiefel und Beinkleider.

Christus, seine Apostel und Jünger, Joseph, Simeon und andere Personen der heil. Geschichte erscheinen in Umschlagstüchern oder Ueberwürfen, die nur in uneigentlichem Sinne als Mäntel bezeichnet werden können. Dieselben entsprechen dem antiken Pallium, liegen auf der linken Schulter und lassen die rechte frei.

Nur vor Pilatus findet man Christus in den Handschriften von Trier, Gotha und Bremen mit dem Mantel, welcher mit einem Knopfe oder einer Heftnadel auf der rechten Schulter zusammengehalten wird. Es ist der Purpurmantel, der ihm zum Spotte umgehängt wurde.

Wir haben also in dem Mantel, den die vornehmen Männer in den Miniaturen tragen, das Sagum oder Sayons, welches bei grösserer Länge auch Paludamentum ge-

Digitized by Google

nannt wurde, zu erkennen. Da der heil. Bonifatius, als Erzbischof von Mainz, für seine Cleriker um das Jahr 754 das Verbot des Tragens von Kriegermänteln erneuerte,* so ist es leicht erklärlich, warum Christus und die Apostel nie in solcher Kleidung erscheinen. Wenn demnach die Aeltesten der Juden, einmal sogar ihr Vorsteher (Princeps), mit dem weltlichen Mantel auftreten, so sind dieselben dadurch als Laien gekennzeichnet. Ein solcher Mantel fehlt folgerichtig den Schriftgelehrten, welche den zwölfjährigen Jesus im Tempel umgeben, sowie einigen jüdischen Priestern.

Tafel XXV.

15. Zachäus.

In der Mitte des Bildes steigt ein schön stilisirter Baum in grau-grüner Farbe hoch auf. Er verbreitet seine fünf Aeste in den Goldgrund und überschattet die Thürme und Paläste der Stadt Jericho. Letztere steht auf der rechten Seite des Bildes, zur Linken naht sich Jesus mit Petrus und sieben anderen Jüngern. Der Herr erhebt sein Haupt und seine rechte Hand zu Zachäus, indem er als Zeichen der Rede drei Finger ausstreckt.** Der Zöllner ist nicht in Zwerggestalt, sondern nur in untersetzter Statur gezeichnet, trägt niedrige Schuhe, weisse Strümpfe und einen rothen Mantel. Er ist ohne Beinkleider. Sein Haar ist im Barte und auf dem Haupte weiss. Seine Bereitwilligkeit, vom Baume herabzusteigen, sowie das Heraufschauen des Heilandes ist in einer für jene Zeit auffallend guten Art dargestellt.

Auf den Rahmen stehen zwei Pfaue. Eine symbolische Bedeutung sollen sie nicht haben; denn die gleichen Thiere finden sich neben dem Bilde der Verleugnung Petri und auf dem inneren Rahmen der Verkündigung.

Das Bild des Zachäus fehlt in den Handschriften von Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim. Auf der Christussäule des heil. Bernward steht der Herr in übergrosser Gestalt vor einer Volksmenge, hinter der sich ein Baum mit zwei Aesten erhebt, auf den Zachäus gestiegen ist. Er ist dort kleiner als der Herr, aber grösser als die übrigen Leute aus dem Volke.

* Aeltere Verbote bei Martigny, Dictionnaire des antiquites chrétiennes. 2 ed. p. 779.

** Schon auf einem Sarkophag von Arles (Le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, pl. 18.) erhebt Christus in ähnlicher Art seine Hand gegen Zachäus, der dort, wie auf der Aachener Miniatur, mit der Linken einen Ast des Baumes umfasst und die geöffnete Rechte dem Herrn entgegenstreckt. (Zu der Anmerkung ** auf Seite 78 ist nachzutragen, dass Le Blant, und Garrucci (V. tav. 312 bis 400) zahlreiche Bildwerke bringen, auf denen Christus seine beiden Hände auf die von den Aposteln dargebotenen Gaben legt, wie er in unsern Codices thut.)

Digitized by Google

Tafel XXVI.

Der Evangelist Johannes.

Der Evangelist sitzt in hellgrauem Kleide und grünem Ueberwurfe auf einem Throne mit reich verzierter Rücklehne. Sein Schriftband legt sich um seinen Nimbus und trägt den Adler.

Die Malerei ist rissig und sehr verdorben.

Der Bremer Codex sagt von Johannes:

Johannes verbum scribendo tendit in altum.

Im Gothaer liest man über dem Bilde des Evangelisten den Vers:

Est aquilae similis de verbo sermo Johannis.

Auf der gegenüberstehenden Seite steht:

Quadrifidas partes habitantes quique fideles
Devota mente transcendant terrea quaeque,
Ut cum Johanne Christum mereantur adire.

Während in den Versen von Gotha und Bremen nur im Allgemeinen angedeutet ist, dass Johannes gleich einem Adler zum Himmel aufstrebt, giebt Guntpold, der Maler des Hildesheimer Codex, dem Adler des Evangelisten eine unmittelbare Beziehung zur Himmelfahrt Christi. Er stellt nämlich in der unteren Hälfte des Bildes den Evangelisten Johannes dar und malt in die obere dessen Adler unter dem Heilande, welcher gegen Himmel fährt. Auf dem letzten Bilde der Hildesheimer Thüren ist diese Beziehung des Adlers zur Himmelfahrt weiter entwickelt. Dort steht nämlich der Auferstandene vor Magdalena und sagt ihr: „Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgestiegen zu meinem Vater. Gehe aber zu meinen Brüdern und sage ihnen (in meinen Namen): Ich steige auf zu meinem Vater.“ Johannes XX, 17. Die Rede des Herrn wird dann plastisch versinnbildet durch Adler, die sich in den Bäumen des Gartens zum Fluge gegen Himmel anschicken.*

Tafel XXVII.

Der Anfang des Johannesevangeliums.

Da in der Mitte die beiden Buchstaben I N stehen, die, wie bei Anfang des Markusevangeliums, reich verziert sind, so ist der vorliegende Lichtdruck mit der Tafel XIII zu vergleichen. Die beiden Adler in Rahmen erinnern hier wohl an das symbolische Zeichen des Evangelisten.

* Zu dieser Symbolik des Adlers bietet die Rotula von Kremsmünster ein sehr schönes, freilich etwas späteres Beispiel. Vergl. Revue de l'art chrétien, anné XXVI, p. 380, pl. 9.

Digitized by Google

Tafel XXVIII.

16. Die Fusswaschung.

Der Abendmahlssaal ist durch einen Bau mit zwei Thoren versinnbildet. Auf der linken Seite steht Christus barfuss, in weissem Kleide, rothbraunem Ueberwurf, mit zurückgeschlagenen Aermeln und einem vorgebundenen leinenen Tuche. Der Herr erhebt die Rechte, deren Finger den Redegestus zeigen, gegen Petrus. Der Apostel hat weisse Haupt- und Barthaare, trägt ein weisses Kleid und einen grossen rothen Ueberwurf. Seinen linken Fuss stellt er in ein Waschbecken, die Hände aber breitet er fragend gegen Christus aus. Hinter dem Apostelfürsten stehen die elf übrigen Apostel, alle ohne Bart und ohne Nimbus. Von dreien sieht man das weisse Kleid, von einem das grüne Oberkleid, von den anderen nur das Haupt. Der Nimbus des Herrn und der des Apostelfürsten ist bläulich weiss und schwarz umrandet, der des Meisters zudem durch ein weisses Kreuz ausgezeichnet.

Die Fusswaschung ist in den Handschriften von Trier und Bremen in gleicher Weise dargestellt. Wie im Aachener Codex hat Petrus seinen linken Fuss schon in ein Waschbecken gesetzt. Christus steht mit zurückgeschlagenen Aermeln und mit einem leinenen Tuche umgürtet, vor ihm und erhebt warnend die Rechte und drei ausgestreckte Finger. Hinter dem Apostel sieht man drei Jünger, hinter Jesus nur einen. Derselbe stützt den linken Fuss auf einen Schemel, wie in der altchristlichen Kunst Moses dargestellt ist, der am Berge Sinai seine Schuhe auszieht. Diese Darstellung bekundet also noch für die Zeit um das Jahr 1000 den engsten Anschluss an altchristliche Kunstdenkmäler.

Wie eben bemerkt wurde, hat der Maler dem Apostelfürsten bei der Fusswaschung einen Nimbus gegeben. Es ist dies das einzige Mal, dass er denselben im Aachener Codex trägt. Johannes hat ihn nur unter dem Kreuze, sonst fehlt er den Aposteln in den Aachener Miniaturen. Regelmässig findet er sich daselbst nur bei Jesus, Maria, Joseph und bei den Engeln. Bei den Evangelisten und ihren Zeichen ist er in den grossen Bildern angebracht, nicht aber im Dedicationsblatte. Simeon und Anna haben einen Nimbus, ebenso Maria und Martha beim Besuche Christi, wogegen Magdalena ohne Nimbus zum Grabe Christi kommt. Auch der arme Lazarus hat seinen Nimbus, nicht aber Abraham, in dessen Schooss der Arme ruht.

Im Trierer Codex erscheinen Christus, Maria, alle Engel und alle Evangelisten mit dem Nimbus. Elisabeth, Simeon, Anna, sowie Johannes der Täufer sind je einmal mit demselben dargestellt. Joseph hat ihn an der Krippe und bei der Opferung, nicht aber in drei anderen Bildern. Magdalena nur am Grabe, wohin sie mit den beiden anderen Marien, die ebenfalls ihren Nimbus haben, kommt. Petrus trägt ihn nur einmal in dem Bilde der Heilung des Aussätzigen, Johannes ebenso ausnahmsweise bei der Kreuzigung. Sonst fehlt der Nimbus den Aposteln regelmässig.

In Hildesheim sind die Apostel im Evangelienbuche und auf der Säule oft durch einen Nimbus ausgezeichnet, auch sieht man dort die drei Marien am Grabe mit dem Heiligenscheine dargestellt, der ihnen in Gotha fehlt.

Digitized by Google

Es erhellt aus dem Gesagten klar, dass der Nimbus im 10. Jahrhundert in Deutschland noch keineswegs als ständiges Zeichen aller heiligen Personen des neuen Bundes angesehen wurde.

Tafel XXIX.

17. Christus beim Hohenpriester von Petrus verleugnet.

A. Im oberen Felde sitzt Annas ohne priesterliche Amtstracht als Richter auf einem mit Löwenköpfen verzierten Stuhle. Er trägt einen rothbraunen Mantel, den er zurückgeschlagen hat und ergreift mit beiden Händen sein weisses Kleid, um es zu zerreissen. Vor ihm erscheint Christus zwischen zwei Knechten, welche seine Hände festhalten. Petrus folgt dem Herrn. Die Köpfe von sieben anderen Knechten füllen die rechte Seite des Grundes hinter der Gruppe des Meisters und des Jüngers.

Bezeichnet man die vier Personen, deren Gestalten im Vordergrunde ganz sichtbar sind, also Petrus, einen Knecht, Christus und Annas mit 1, 2, 3 und 4, so erscheinen 1 und 3 auf gleiche Weise in blauweissem Kleide, dunklem Ueberwurf und ohne Schuhe, während 2 und 4 über ihre hellen Kleider einen rothen Mantel und an den Füssen schwarze Schuhe tragen. Giebt man ferner den Köpfen der in zwei Reihen geordneten Begleiter die Ziffern

1, 2, 3,
4, 5, 6, 7,

so haben 2, 4 und 5 hellbraunes, 6 und 7 schwarzes, 1 und 3 aber rothes Haar.

B. In der unteren Hälfte der Miniatur wendet Petrus seine erstarrten Hände zu einer mehr als mannshoch aufsteigenden Flamme. Auf der gegenüberliegenden linken Seite strecken sechs Knechte ihre durch die Kälte verzogenen Finger ebenfalls dem Feuer entgegen. Die rechte Ecke hinter Petrus füllt ein Gebäude, aus dessen Pforte die Thürhüterin zum Apostel herantritt. Sie zeigt mit dem Finger auf ihn hin, während er in heftiger Bewegung sein Haupt zu ihr zurückwendet.

Die Magd in der rechten Ecke hat ein rothes Kleid und ein helles Umschlagstuch, dann folgt Petrus mit einem hellen Kleide und einem dunkeln Ueberwurf, darauf das Feuer mit seiner rothen Flamme, welches dem rothen Kleide der Thürhüterin entspricht. Weiterhin hat der erste Knecht ein weisses Kleid mit rothem Mantel, der zweite aber, welcher den Vordergrund abschliesst, ein weisses Kleid und rothe Beinkleider. Die Haare der sechs Knechte wechseln paarweise in den drei Farben: schwarz, roth und hellbraun.

Auch in der Handschrift von Trier wird Christus vor Annas geführt. Petrus folgt ihm, wie Johannes XIX, 12 f. erzählt. Die Maler von Bremen und Gotha haben sich aber an den Evangelisten Matthäus XXVI, 57 f. angeschlossen und nennen den Hohenpriester, welcher seine Kleider zerreisst, Kaiphas.

Die Scene zwischen Petrus und der Magd ist in Trier und Bremen in aussergewöhnlicher Art dargestellt, indem die Magd nur im Brustbilde vor dem sitzenden Petrus erscheint.

Bei der Geisselung, welche im Aachener Codex fehlt, erscheint der Herr in Trier und Bremen ohne Ueberwurf in seinem langen Kleide, während er in Gotha und auf der Aachener Altartafel nur mit einem Lendentuche bedeckt ist.

Die Dornenkrone fehlt in Aachen und Trier, in Gotha aber hält ein Knecht sie bei der Scene des Ecce homo über Christi Haupt. In Bremen ist diese Scene, gleichwie die der Kreuztragung, aus dem Trierer Codex copiert, die Dornenkrone aber beide Male als grosser, grüner Kranz hinzugefügt und dem Herrn aufs Haupt gesetzt.*

Bei der Kreuztragung folgt in Trier und Bremen Christus dem Simon von Cyrene, während in Gotha Simon, der das Kreuz trägt, allein eine Scene ausfüllt.

Tafel XXX.

18. Die Kreuzigung.

Christus hängt hier am Kreuze, mit vier Nägeln angenagelt, in einem langen bläulichen Unterkleide, das ohne Aermel ist, sich auf der Brust öffnet und bis zu den Füssen reicht. Krone und Inschrift fehlen ihm, sein grosser Nimbus aber ist reich mit Perlen besetzt. Zur Rechten strecken Maria und Johannes Unterarme und Finger dem sterbenden Erlöser voll Mitleid entgegen. Auf der Linken naht sich der Mann mit dem Schwamme. Dieser Schwammträger ist nur mit einem weissen Kleide bedeckt und hat, wie die vier Soldaten, welche zu den Füssen des Kreuzes würfeln, weder Waffen noch Fussbedeckung. Die beiden Schächer sind an Krückenkreuzen so aufgehängt, dass der Querbalken unter ihre Arme hergeht, die hinter dem Rücken zusammengebunden sind. Beide Verbrecher sind nur mit einem Lendenschurze bekleidet. Sonne und Mond schauen in Brustbildern klagend auf das Kreuz des Herrn hinab.

Kein Gegenstand ist in den Denkmälern, die hier verglichen werden, so verschiedenartig dargestellt als die Kreuzigung. Bezeichnet man die Personen und Gegenstände, welche bei derselben erscheinen, mit Ziffern, so lässt sich eine tabellarische Uebersicht herstellen, die in einem Blicke zeigt, wie lebendig die Künstler um das Jahr 1000 ihre Aufgabe erfasst haben, und wie weit sie von der Schablone entfernt waren, welche man ihnen mit einer Art Malerbuch anhängen will. Ihr Malerbuch war der Text der Evangelien, an den sie sich hielten. Mit Benutzung von Vorbildern, die sie gesehen hatten, und die ihr Gedächtniss treu festhielt, oder auch nach Vorlagen, die ihre Bibliothek oder die eines Nachbarklosters bewahrte, illustrirten sie diesen Text, ohne dass sie sich jedoch die Freiheit versagten, zu ändern, auszulassen oder hinzuzufügen.

* Die Art, wie die Dornenkrönung im Gothaer Codex dargestellt ist (vergl. Jahrbücher a. a. O. Tafel 6.), erinnert sehr an das Basrelief eines Lateransarcophages, auf dem ein Soldat in ähnlicher Art eine Krone über das Haupt des Herrn emporhält. (Garrucci, Storia VI. tav. 350; R. de Fleury, L'évangile II. pl. 85.)

Digitized by Google

1. Christus am Kreuze;
2, 3. die Schächer am Kreuze;
4, 5. Maria und Johannes;
6, 7, 8. die drei Marien;
9, 10. der Schwammträger und der Soldat mit der Lanze;
11, 12, 13, 14. Soldaten, die über Christi Kleid würfeln;
15, 16. Sonne und Mond;
17, 18. Erde und Meer;
19, 20. Soldaten, welche den Schächern die Beine zerschmettern;
21. Christi Grab;
22. der Ochs des Evangelisten Lukas;
23. die Kreuzinschrift.

Handschrift von Aachen	15.—16. 2. 5. 4. 1. 9.—3. 11. 12. 13. 14.
Codex Egberti	15.—16. 6. 4. 2.—1. 9. 3. 5. 11—12.
Bremer Evangelienbuch	15.—16. 4. 2. 10. 1. 9. 3. 5 11.—12.
Gothaer Handschrift	15. 23. 16. 19. 2. 4. 10. 1. 9. 5. 3. 20. 11.—12.
Handschrift von Hildesheim (Bild 20.)	4. 5. 6. 1.—21.
Handschrift von Hildesheim (Bild 14, vergl. S. 83.)	15.————16. 4. 1. 5. 18.—22.—17.
Thüre von Hildesheim	4. 10. 1. 9. 5.
Aachener Altartafel	15. 23. 16. 10. 1. 9.
Deckel der Gothaer Handschrift	15. 23. 16. 10, 1. 9. 17.
Syrischer Codex der Laurentiana zu Florenz aus dem 6. (?) Jahrhundert	15. 23. 16. 4. 5. 10. 1. 9. 6. 7. 8. 11. 12. 13.
Zwei Elfenbeintafeln in Cividale und Liverpool, aus dem 8. bis 9. Jahrhundert	15. 23. 16. 4. 10. 1. 9. 5.

In allen Beispielen stehen die Füsse des Gekreuzigten nebeneinander, so dass er mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet ist; überall fehlt die Dornenkrone. Auf der Liverpooler Elfenbeintafel und auf dem kupfernen Bernwardskreuz fehlt der Nimbus, weil die Technik des Gusses und der Elfenbeinschnitzerei seine Herstellung hinderte oder erschwerte.

In den Handschriften von Aachen, Trier, Gotha, Bremen und Florenz trägt Christus ein langes Kleid, das nur in der letztgenannten ärmellos ist. Dagegen hat er einen Lendenschurz auf den beiden Elfenbeintafeln, auf der Aachener Altartafel, auf der Thüre von Hildesheim, auf einem Bernwardskreuze, im Bernwardinischen Messbuche und in Miniatur 20 des Evangelienbuches des heil. Bernward. Die andere

Miniatur der Kreuzigung daselbst zeigt doch wiederum ein langes ärmelloses Kleid. Die Darstellung des Gekreuzigten war also mit Rücksicht auf seine Bekleidung noch keineswegs festgestellt, und die Künstler benutzten, wie das Hildesheimer Evangelienbuch zeigt, ihre Freiheit nach Belieben.

Tafel XXXI.

19. Die Seitenwunde.

Christus hängt wie auf dem vorhergehenden Bilde am Kreuze, mit vier Nägeln angenagelt, ohne Krone und in einem langen weissblauen Kleide, das kurze Aermel hat. Das Kreuz endet oben krückenförmig. Es ist, wie auf der vorigen und auf der folgenden Miniatur, grün angemalt, vielleicht um daran zu erinnern, dass es in Beziehung steht zum Baume der Erkenntniss und des Lebens. Ob die grüne Farbe des inneren Randes des Bildrahmens hier, wie bei dem Bilde der Abnahme, an die Hoffnung erinnern will, welche aus dem Kreuzesbaum erwächst, ist schwer zu bestimmen. Der Maler könnte auch an das Wort des Herrn, Lukas XXIII, 31, gedacht haben: „Wenn solches am grünen Holze geschieht, was wird am dürren geschehen?“* d. h. nach 1. Petrus IV, 18: Wenn der Gerechte solches leidet, wie wird es dem Sünder ergehen?*

Rechts und links stehen die Krückenkreuze der Schächer, die wiederum nur mit einem weissblauen Lendenschurz bekleidet sind. Wie auf dem vorhergehenden Bilde haben sie graues Bart- und Haupthaar. Zur Rechten eines jeden Schächers steht ein Soldat, welcher eine Keule schwingt, um ihm die Beine zu zerschmettern. Ein dritter Soldat, welcher durch bessere Kleidung als Officier gekennzeichnet ist, öffnet mit seinem Speere Christi Seite.

Keiner der drei Soldaten hat ein Abzeichen seines Standes. Der erste der beiden Gemeinen trägt nur ein weissblaues, aufgeschürztes Kleid, der zweite auch noch einen violetten Mantel. Der Lanzenträger hat hellblaue Schuhe, Beinkleider von der Farbe des Mantels des zweiten Soldaten, ein weissblaues Kleid und einen Mantel, welcher die Farbe der braunrothen Keule hat.

In den Handschriften von Gotha und Bremen findet sich Longinus schon beim ersten Bilde der Kreuzigung. Im Codex von Trier ist er, wie in Aachen, mit den beiden anderen Soldaten auf einem zweiten Bilde dargestellt, ohne jedoch besser gekleidet zu sein als seine beiden Genossen. Er trägt wie diese nur einen Rock, welcher bis zu den Knieen reicht, Beinkleider und kleine Stiefel. In Gotha zerschmettern die Soldaten den Schächern die Beine nicht, wie in Aachen und Trier, mit Keulen, sondern mit Hämmern.

* Vergl. oben Seite 49.

Digitized by Google

Tafel XXXII.

20. Die Kreuzabnahme und der Besuch der Jünger beim Grabe.

A. Wie in zahlreichen älteren und neueren Bildern sind auch in der vorliegenden Miniatur die Hände Christi vom grün angemalten Kreuze schon losgelöst. Joseph von Arimathäa umfasst den Leib des Herrn um die Brust und unter den Achseln, um ihn herabzuheben, während Nikodemus seine Hände voll Ehrfurcht mit einem Ueberwurfe bedeckt und die Füsse des Herrn hält.

Das Grab, wohin die Männer die heil. Leiche bringen wollen, und das nach Johannes XIX, 41 nicht weit entfernt lag, ist durch einen grossen, grünen Grabstein versinnbildet, welchen der Maler an den Fuss des Kreuzes angebracht hat. Neben dem Steine wächst rechts und links ein Baum auf, um anzudeuten, dass Christi Grab in einem Garten lag.

B. In der unteren Scene ist das Grab vollständiger dargestellt; denn neben dem grünen Leichenstein wölbt sich dort eine Höhle. Hinter der Grabhöhle werden vier Bäume sichtbar, welche den Garten sinnbilden, und in ihr sind die Leichentücher des Herrn in einen runden Knäuel zusammengewickelt. Ein rothes Tuch, welches das Gesicht des Bestatteten bedeckte, liegt auf dem Grabsteine. Petrus, der in ein grünes Oberkleid gehüllt ist, beugt sich forschend, mit vorgestreckten Händen zur Stelle, wo die Leiche des Meisters ruhte. Johannes steht in einem rothen Ueberwurfe hinter seinem Gefährten und ahmt dessen Bewegung nach. Magdalena schaut verschleiert hinter dem Grabeshügel hervor.

Im Codex Egberti ist der einfache Grabstein, welcher in der oberen Scene von Aachen unter dem Kreuze steht, zum Sarkophag geworden und mit seinen beiden Bäumen in die untere Scene herabgerückt. Dort legen die beiden Männer die Leiche des Herrn in denselben. In der Bremer Handschrift befindet sich eine Copie der Trierer Grablegung zur Rechten der Abnahme. Die Vergleichung der verschiedenen Handschriften zeigt also Variationen, die gewissermassen im Grundaccord übereinstimmen.

In der vorletzten Scene des Hildesheimer Thürflügels, worin die drei Marien zur Salbung kommen, erscheint am Grabe die Façade eines kleinen basilikenartigen Baues. Im Evangelienbuche des heil. Bernward ist das Grab vor denselben Myrophoren zum Kuppelbau geworden, ohne sich jedoch im Entferntesten der prachtvollen Architektur zu nähern, in der die Grabkapelle sich auf ältern Denkmälern, besonders auf einigen Elfenbeintafeln, aufbaut.*

Der Umstand, dass eine solche kuppelartige Grabkapelle in den Handschriften von Aachen, Trier, Gotha und Bremen fehlt, wo Christi Sarg einfach ohne „Monument“ erscheint, darf als neuer wichtiger Beweis des Zusammenhanges ihrer Miniaturen angesehen werden, während ihr Vorhandensein in dem Hildesheimer Bilde auf andere Traditionen hinweist, an welche die Bernwardinischen Künstler anknüpften.

* Garrucci, Storia VI. tav. 433 f; 446. 449 f.; 459 u. s. w. Mesmer, die älteste Darstellung der Grabeskapelle, Mittheilungen VII. S 85 f.; Didron, Annales XX. pl. 1. Cahier, Melanges II. pl. 5 u. s. w.

Digitized by Google

Tafel XXXIII.

21. Thomas vor dem auferstandenen Herrn.

In der oberen Hälfte des Bildes füllt die Stadt Jerusalem den Hintergrund. Sie ist von einer hohen gelbgrauen Mauer umgeben, die fünf rothe und drei weisse Thürme hat und sechs weissblaue Häusser einschliesst. Anscheinend steht Christus vor den Thoren der Stadt.

In ähnlicher Weise scheint im Aachener Codex Maria auf dem Bilde der Verkündigung ausserhalb der Mauern von Bethlehem den Engel zu empfangen und zeigt sich auf der Hildesheimer Thüre der Altar und die Opferung Christi vor dem Tempel. In allen Fällen haben aber die Künstler sich die Bilder gleichsam als zwei Scenen gedacht, deren erste den Ort der Handlung und deren zweite die Handlung selbst zur Anschauung bringt.

Der Herr trägt ein weissblaues Kleid mit einem rothbraunen Ueberwurf, er erhebt seinen Arm, um dem Thomas die Seitenwunde zu zeigen, in die der Apostel seine Hand hineinlegt. Zur Rechten steht Petrus mit drei anderen Aposteln.

In Egberts Handschrift sieht man nur zwei Apostel hinter Petrus, aber keine Gebäude; in der Handschrift von Bremen stehen ebensoviele Personen zwischen Säulen, welche ein Gebälk tragen; in der Gothaer begleiten zwei Jünger den Thomas, und ist die Scene, welche der Trierer gleicht, wie in Bremen von einer Architektur umrahmt.

Untersucht man die auf den vorstehenden Tafeln wiedergegebenen Miniaturen der Aachener Handschrift auf ihre Aehnlichkeit oder Verschiedenheit, so findet man drei verschiedene Klassen. In die erste wird eine Anzahl grob gezeichneter Bilder zu verweisen sein, die in dunkeln Farben und dicken Contouren auftreten: für die zweite sind mehrere zarter gezeichnete und in hellen Farben gemalte Miniaturen in Anspruch zu nehmen: eine dritte Klasse von Bildern hält die Mitte zwischen den beiden erstgenannten.

1. Grobgemalt sind: die beiden Dedikationsblätter, die Versuchung Christi (1.), der Besessene von Gerasa (6.), die Tempelreinigung (9.), der Evangelist Lukas, die Geburt (11.), der Evangelist Johannes, die Fusswaschung (16.), die Kreuzigung (18.), die Seitenwunde (19.) und die Kreuzabnahme (20.).

2. Feine lichte Bilder sind: der Evangelist Matthäus, die Verklärung (4.), die Verkündigung (10.), die Darstellung Christi im Tempel (12.) und die Parabel vom armen Lazarus (14.).

3. Zur mittleren Art gehören: der Meeressturm (2.), die Geschichte des Todes des Vorläufers (3.), die Söhne des Zebedäus (5.), der Evangelist Markus, die Brodvermehrung (7.), der besessene Sohn (8.), Maria und Martha (13.), Zachäus (15.), Petri Fall (17.) und Thomas (21.).

Die meisten Bilder der mittleren Art nähern sich so sehr den gröber gezeichneten, dass es oft schwer ist zu sagen, in welche der oben genannten Klassen man eine bestimmte Miniatur verweisen soll. Beispielsweise ist aber der Unterschied zwischen dem Dedicationsblatte und dem Bilde der Parabel vom armen Lazarus so gross, dass die Annahme ausgeschlossen scheint, dieselbe Hand sei in beiden thätig gewesen. Da

Digitized by Google

das Widmungsbild am meisten Anspruch auf Vollendung hatte, trotzdem aber nicht zu den feineren Bildern gehört, dürfte vielleicht der Vorsteher der Schreibstube sich die Ausführung dieses Bildes vorbehalten und einem jüngern Mönch, der ihn in mancher Hinsicht übertraf, die Herstellung der feineren, lichteren Bilder, welche zu einem sanften und jugendlich frischen Charakter passen, übertragen haben.

Daneben ist aber nicht zu leugnen, dass die weniger zart ausgeführten Bilder durch lebendigere, kraftvollere Zeichnung und durch bewegte Darstellung bemerkenswerth sind.

Aehnliche Unterschiede finden sich in den Miniaturen vieler älteren Handschriften. So beginnt die Wiener Genesis in ihren Bildern mit der Darstellung der Gefangenschaft Josephs ein neues System. Sie vergrössert den Maassstab, lässt die Anklänge an antike Sitten stärker auftreten und stellt, wie es in einigen der ersten Bilder der Fall war, nur mehr je eine Scene in jedes Bild.*

Im Ashburnam-Pentateuch sind die Blätter, welche der Geschichte des Moses gewidmet sind, der früheren Darstellung entgegengesetzt, grösser und besser angeordnet.**

Lamprecht unterscheidet im Gothaer Codex „zwei verschiedene, sehr genau von einander unterschiedene Hände", von denen die weniger geubte die beiden letzten Blätter zum Matthäusevangelium und alle Parabeln zum Lukasevangelium, also die in der oben Seite 24 f. gegebenen Uebersicht, mit 7—12 und 25—36 bezeichneten Bilder gemalt habe.***

Ueber den Codex des Egbert schreibt er:

„In der That wird man in den Bildern am besten zwei Hände unterscheiden können, eine rohere, unfertigere, und eine feinere durchgebildetere, indess ist es doch sehr fraglich, ob diese Unterschiede nicht vielmehr in der verschiedenen beiderseits benutzten Tradition ihren Grund haben. Ich neige der letzteren Ansicht zu." Später weist derselbe die Bilder der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt und der Botschaft der Engel an die Hirten, sowie jene, auf denen sich der Hauptmann und der Mann mit der verdorrten Hand finden, also die Bilder 1 bis 2, 4 A und B, sowie 12 bis 14, einer besonderen, künstlerisch höher stehenden Tradition zu.†

Dass das Bild des Aussätzigen (11.) durch den Nimbus, welchen Petrus trägt, die Bilder der Gefangennehmung (36.), der Verläugnung Petri (37. A, B und C.) und der Kreuzigung (40. A und B.) durch Schriftbänder von den übrigen sich unterscheiden, ist vorhin, Seite 12 (44.) und Seite 14 f., bemerkt worden.

In gleicher Weise sind im Bremer Codex die Hochzeit von Cana, das Gleichniss vom Weinberge, die Heilung eines Blinden, die Auferweckung des Jünglings von Naim und die Vorhölle weit schlechter gezeichnet und gemalt als die übrigen Bilder.

Dieselbe Handschrift von Bremen zeigt, wie die Maler ihre Vorlagen je nach Bedürfniss verkleinerten oder vergrösserten. Beispielsweise nimmt in ihr die Scene des Meeressturmes, wie in Aachen, eine volle Seite ein, während sie im Gothaer Codex die Hälfte eines Bildes, also den sechsten Theil einer grosser Folioseite, im Trierer aber eine halbe Quartseite füllt. Umgekehrt ist das Bild der Fusswaschung, welches im Trierer Codex ganzseitig ist, im Bremer auf eine halbe Seite vermindert.

Jeder Parabel ist in Gotha eine volle Folioseite gewidmet, die in drei Streifen getheilt ist, von denen jeder meist zwei Scenen enthält, so dass jede Parabel drei Bilder und meist sechs Scenen hat.

---

* Garrucci, Storia dell' arte Christiana III. Tafel 112—123; Springer, die Genesisbilder, Abhandlung der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften IX. No. 6. S. 713.

** Springer a. a. O. S. 722.

*** Jahrbücher 70. S. 85 f.

† Jahrbücher 70, S. 77 und S. 95 Anm.; Kraus, Codex Egberti, S. 13, findet für die Annahme zweier Hände nicht hinreichende Anhaltspunkte. Lotz, Waagen und Hotho fanden in dem Codex bis sechs Hände.

Digitized by Google

Dagegen hat der Bremer Maler zwar die Gothaer Miniaturen als Vorlage benutzt, aber für jede Parabel zwei kleine Quartseiten genommen, von denen er jede in zwei Hälften theilte, so dass er vier Bilder erhielt, die er dann wieder in Scenen zerlegte.

Solche Umzeichnungen mussten natürlich eine Veränderung der Vorlagen mit sich bringen. Wenn der Maler aus einem einheitlich illustrirten Buche ein Bild in gleicher Grösse herübernahm, das zweite verkleinerte und ein drittes vergrösserte, wenn er die Bilder an weit auseinanderliegenden Tagen, im Winter oder Sommer, malte, zudem andere Farben in seiner Schreibstube fertig zur Hand hatte, so musste der Unterschied um so grösser werden. Oft entnahm ein Maler seine Vorbilder für dasselbe Buch aus verschiedenen Codices, die sein Haus besass, oder die er anderswo gesehen hatte oder lieh, wodurch wiederum grosse Verschiedenheiten entstehen mussten.

Eine feste Entscheidung darüber, ob in einem der besprochenen Bücher eine oder mehrere Hände thätig waren, sowie der Versuch, einzelnen Malern bestimmte Bilder mit Sicherheit zuzuschreiben, scheint darum verfrüht. Es muss eine Anzahl frühmittelalterlicher illustrirter Handschriften in Lichtdruck herausgegeben, eingehend besprochen und verglichen werden, ehe man mit der nöthigen Bestimmtheit vorangehen kann.*

* Labarte, Histoire des arts industriels III. p. 60 führt aus, dass sich im griechischen Menologium der Vaticanischen Bibliothek acht Maler durch Namensunterschrift beurkunden. Vergl. auch daselbst p. 48, p. 63 u. s. w.

Digitized by Google

Schluss.

In der Reihe der verglichenen Handschriften steht der Aachener Codex mit Recht an erster Stelle. Die einfache Grösse seiner Miniaturen, die feste Reihenfolge seiner Farbengebung und die treffliche Zeichnung in vielen seiner Bilder macht ihn zu einer der hervorragenden Leistungen der ottonischen Kunst.

Seine minder gut ausgeführten Miniaturen sind wohl als Werke eines älteren Malers zu bezeichnen, der auf karolingischen Traditionen weiterbaut, aber ein Sinken der Kunstfertigkeit verräth. Dagegen erscheinen die besseren und frischeren Bilder als Leistungen einer neuen Kraft und eines neuen Aufschwunges, als Blüthen, welche zu frohen Hoffnungen berechtigen.

Im Codex Egberti zeigen sich die Früchte der neuen Bestrebungen gereift und gezeitigt. Der Cyklus ist erweitert, die Form der Bilder geändert, die reiche Umrahmung aufgegeben und die Zahl der Scenen vermehrt. Neues Leben ist in die Zeichnung gekommen, und man sieht, wie die alten Bilder sich unter der Hand verändern, um dem thatkräftigen Zeitalter der letzten Ottone zu entsprechen.

Was in den Miniaturen des Egbertcodex nur in kleinem Maassstabe versucht ist, findet sich in den Wandgemälden von Oberzell in grosser Art wiedergegeben und verwerthet.

Die Miniaturen der Gothaer Handschrift stehen denen des Codex des Egbert sehr nahe. Der Maler hat den Egbertcodex vielleicht frei benutzt, wahrscheinlicher aber sich an ein älteres Vorbild angeschlossen, das auch die Zeichnungen der Reichenau beeinflusste. Er bringt einen neuen Cyklus in seine Arbeit hinein, indem er die Parabeln selbstständig und in der breitesten Art darstellt. Seine Methode, viele Bilder auf eine Folioseite zu sammeln und sie nebeneinander zu stellen, wie es auf den alten Bilderrollen geschehen war, zwingt ihn, die Zeichnungen in die Breite auszudehnen und auf die Höhenentwicklung, also auf reichere Hintergründe, zu verzichten. Er will offenbar in seinen Bildern nur den Text der Evangelien illustriren und verzichtet darum auf freiere malerische Darstellung.

Der Bremer Codex tritt vermittelnd zwischen den von Trier und von Gotha ein, indem er aus dem ersteren viele Evangelienbilder, aus dem letzteren die Parabeln

Digitized by Google

copirt. Auch darin hält er eine Mittelstellung ein, dass er zwar mit dem Egbertsevangelistar viele Bilder in den Text einschiebt, mit dem Evangelienbuche von Gotha aber die Parabeln auf gegenüberstehende Seiten unterbringt, die durch Streifen getheilt und ganz bemalt sind.

Lässt sich in den Bildern von Aachen, Trier, Oberzell, Gotha und Bremen eine Entwicklung verfolgen, so weisen die Malereien und die Erzgüsse von Hildesheim, sowie die Altartafel und die Evangeliendeckel von Aachen auf andere Traditionen hin. Einige Male nähern sich die Hildesheimer Arbeiten dem Buche von Gotha, jedoch derartig, dass diese Annäherung nur eine mittelbare zu sein scheint, welche auf die karolingische Kunst als gemeinsame Quelle und einheitlichen Ausgangspunkt hinweist.

Reger, freier Sinn verräth sich überall in den besprochenen Handschriften. Wo immer man die Sonde anlegt, nirgendwo ist die Schablone, nirgends verknöchertes Gewohnheitswesen. Die drei Handschriften von Trier-Reichenau, Echternach-Gotha und Echternach-Bremen stehen sich sehr nahe, aber selbst da, wo der folgende Maler den vorhergehenden benutzte, oder wo er aus derselben Quelle schöpfte, die auch seinem Vorgänger gedient hatte, selbst da pulsirt noch freies Leben. Sind z. B. die Bilder der Geburt und der Botschaft der Engel an die Hirten im Codex Egberti und im Buche von Bremen sich so ähnlich, dass man anfangs meint, sie seien in letzterem nur geistlose Copieen, so zeigt eine genauere Betrachtung, dass alle Einzelheiten frei verändert sind. Ebenso ist es mit den Bildern des Kindermordes, die in allen Handschriften sich gleichen.

Die Freiheit und die hohe technische Gewandheit der Miniatoren des 10. Jahrhunderts erhellt am klarsten aus dem Bilde der Hirten im Codex Egberti. Auf demselben ist in der Gruppe der singenden Engel die Farbe an vielen Stellen abgesprungen, so dass der Grund des Pergamentes sichtbar wird. Auf diesem Untergrunde werden nun die ersten Contouren deutlich erkennbar, welche der Zeichner in einfachen Strichen angelegt hat, ehe er zu malen anfing. Er hat sich aber im Verlaufe der Arbeit nicht an seine Contouren gehalten, sondern die Stellung der Engelköpfe vollständig geändert. Darum schauen jetzt grosse Theile der contourirten Köpfe zwischen und neben den ausgeführten aus dem Untergrunde heraus. Ein Mann, der seine Zeichnung während der Ausführung mit solcher Freiheit und Gewandheit zu ändern vermag, ist kein geistloser Copist und wird schwerlich je ein älteres Bild sklavisch nachgeahmt haben.*

Einheit, die mit Verschiedenheit sich paart und wechselt, ist Folge langer Kunstthätigkeit und kann sich nur auf einem Boden halten, wo reges Kunstleben herrscht.

Bestand in Deutschland zur Zeit der Ottone in der Arbeit der Kleinmaler ein solch freies und reges Streben und Leben, dann ist eine Importation der byzantinischen Kunst durch Theophanu, die Gemahlin Ottos II., unmöglich und unglaublich.

---

* Aehnliche Unterschiede zwischen Contour und Ausführung verräth sich oft im Codex Egberti. Vergl. die Bilder des Aussätzigen, sowie der Maria und Martha (bei Kraus, Tafel 20 und 42), und die Bilder der Kreuzabnahme, Grablegung und Himmelfahrt (bei Ramboux, Beiträge zur Kunstgeschichte, Tafel 18).

Digitized by Google

In den Miniaturen aller beschriebenen Handschriften ist nichts, was auf unmittelbaren byzantinischen Einfluss hinwiese. Alles kündet sich als Fortsetzung der altchristlichen und der karolingischen Kunst an.

Wie schon Lamprecht richtig bemerkte, hat Schnaase* mit Unrecht den byzantinischen Charakter der Gothaer Handschrift aus dem Umstande beweisen wollen, dass die Wasserkrüge im Bilde der Hochzeit von Cana Hydriae genannt werden, da ja dies Wort sich in der Vulgata, Johannes II, 6, findet. Die gemalten Goldmünzen des Kaisers Constantin, auf die Schnaase sich beruft, sind im Gothaer Codex von einem Zeichner, der kein Griechisch verstand, wie fremde und seltene Schaustücke als Vorlage benutzt worden, sprechen also eher gegen directen byzantinischen Einfluss.

Dass Inschriften, in denen die Buchstaben reihenweise untereinander stehen, nicht, wie behauptet worden ist, auf Byzanz weisen, erhellt schon aus der berühmten Inschrift des Damasus, in der sein Verehrer Furius Dionysius Philokalus seine Widmung in dieser Art an den Rand des Textes geschrieben hat.

Positive Gründe für den abendländischen Ursprung der Miniaturen in den besprochenen ottonischen Handschriften fehlen nicht. Petrus nimmt in ihnen eine so hervorragende Stellung ein, wie nur ein Lateiner sie ihm zuweisen konnte. Weiterhin hat Lamprecht in vielen Bildern der Trierer und Gothaer Handschriften deutsche Rechtsgestus zu erkennen geglaubt. Freilich könnten diese Gestus als einfache, natürliche Zeichen der Seelenstimmungen erklärt werden, die in gleicher Weise schon in den Denkmälern der antiken und altchristlichen Kunst vorkommen. Solche naturwüchsige Bewegungen, die in Verbindung stehen mit echt deutschen Kleidungsstücken und mit naiver, auf lebhaftester Naturbeobachtung beruhender Zeichnung, weisen sicher nicht auf eine so höfische, feierliche und in conventionelle Fesseln gebrachte Kunst hin, wie sie im Vaterlande der Theophanu blühte und geübt wurde.

Der deutsche Charakter der besprochenen Miniaturen, der besonders in den Bildern der Parabeln in Gotha und Bremen hervortritt, ist unleugbar. Nimmt man hinzu, dass die beiden kunstliebenden Bischöfe Egbert von Trier und Bernward von Hildesheim in engster Beziehung zu Theophanu, der Gemahlin Ottos II., der Mutter und Erzieherin Ottos III., standen, und dass sich trotzdem in ihren Werken nichts von Byzantinismus findet, den diese Kaiserin gebracht haben soll,** dann darf die Kunst der ottonischen Epoche mit Sicherheit als Fortsetzung und Weiterentwicklung der karolingischen Kunst aufgefasst werden. Springer hat sie also in seinen Abhandlungen über die Genesisbilder, über die Psalterillustrationen und über den Codex Egberti mit Recht in dieser Weise behandelt. Auch Kraus und Lamprecht haben bei Besprechung des Codex Egberti die in zahlreichen Büchern wiederholte Erzählung von einer entscheidenden Beeinflussung der ganzen deutschen Kunst durch die griechische Kaisertochter mit Recht aufgegeben und widerlegt. Letzterer hat überdies in seiner schönen Abhandlung über die Initialenornamentik des 8. bis 13. Jahrhundert durch zahlreiche Zeichnungen augenfällig gezeigt, wie die Initialenmalerei sich in Deutschland aus der altgermanischen Zeichnung zum blüthenreichen Schmuck der romanischen

---

* Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Auflage IV. S. 628. Lamprecht in den Jahrbüchern a. a. O. S. 110.

** Stimmen aus Maria Laach. Jahrgang 1884. Band 27. S. 260 f., S. 480 f.; 1885. Band 28. S. 131 f., 244 f. und 353 f.

Digitized by Google

Periode langsam und stetig entwickelt hat, ohne dass in der ottonischen Zeit eine byzantinische Einwirkung bemerklich wird.

Wie wäre sie auch möglich gewesen? Es ist für die Geschichte der Ikonographie und Technik, die bei Handschriften besonders zu berücksichtigen sind, nie zu übersehen, dass die Geistlichkeit der grossen Klöster Träger der Kunstthätigkeit war, wobei man unter Klöstern sowohl die Abteien der Benediktiner als auch die weltlichen Stifte mit ihren Kanonikern zu verstehen hat. Wäre die Kunst in der ottonischen Zeit eine rein höfische, bureaukratisch centralisirte gewesen, dann hätte die griechische Kaiserbraut einen gründlichen Umschwung veranlassen können. Diese Kunst wurde aber im Gegentheil durch sehr conservative Elemente getragen, die keineswegs durch ein enges Band vereint waren und dem Hofe fern standen. Jede Abtei und jedes Kanonikatsstift bildete eine in sich geschlossene Körperschaft. Es ist wahr, dass die einzelnen Stifte einer Diöcese und die einzelnen Abteien eines Landes oder einer Provinz sich oft verbrüderten. Manche diese Verbrüderungen waren jedoch nur äusserliche und hatten hauptsächlich den Zweck, Schutz gegen die Bedrückung durch mächtige Laien zu bieten. Künstlermönche mussten durch viele Umstände bewogen werden, am Alten festzuhalten und nicht leicht in neue Bahnen einzulenken. Ueberdies standen sie oft der Beeinflussung ziemlich fern, weil die Verbindungen viel langsamer und loser waren, als man nach unseren Verhältnissen zu denken geneigt ist.

Der Benediktinerorden, welcher der Hauptträger der frühmittelalterlichen Kunst ist, ward schon 529 gegründet und von Anfang an auf die Pflege der Kunst und Wissenschaft hingewiesen.* Er hat die antike Litteratur gerettet und der Nachwelt überliefert. In ähnlicher Weise ist er ein lebendiges Bindeglied, welches die altchristliche Kunst mit der mittelalterlichen verknüpft. Viele weltlichen Stifte waren nach seinem Vorbilde organisirt und haben nach seinem Beispiele Künste und Kenntnisse gehütet, gefördert und gepflegt.

Ein durchgreifender Einfluss byzantinischer Mönche auf die Benediktiner hat nicht stattgefunden. Ihre Wiege stand am Ausgange der alten Zeiten in Italien, wo noch so viele Reste der römisch-griechischen Cultur erhalten waren. Sie haben mit und neben den Byzantinern die schon in der alten Kunst fixirten Typen weiterentwickelt und je nach Zeit, Umständen und Material umgemodelt. Waren die alten Regeln und Handgriffe der antiken Künstler in Geltung und Uebung geblieben, so ergab es sich leicht, dass die Schilderungen einfacher evangelischer Erzählungen sich oft in Bildern gleichen mussten, welche die Künstler selbstständig und unabhängig von einander componierten.

* Vergl. S Benedicti regula commentata bei Migne, Patrolog. lat. tom. LXVI. Ueber die Schreiber col. 548 A., 794 A. und besonders 715 bis 717; über ihre Bücher col. 549, 704, 733, 887 und 908; über die Arbeiter col. 802; über das Verhältniss zu griechischen Mönchen col. 930 bis 932.

Digitized by Google

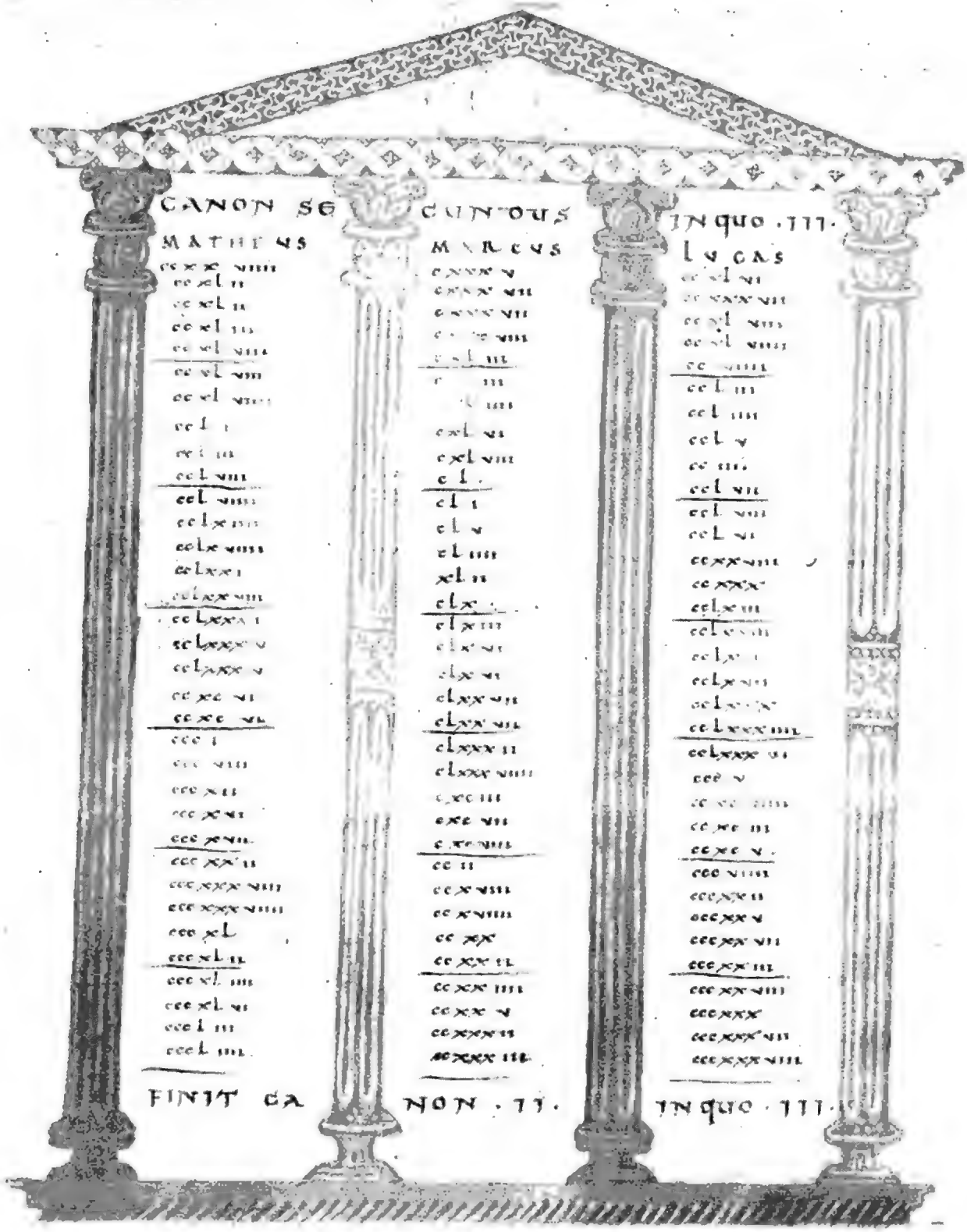
Die Art der Handbewegung, welche für einen bestimmten Gemüthsausdruck zu setzen war, stand fest: die Kleidung war durch die Umgebung vorgezeichnet; die Handlung musste auf das Wesentliche beschränkt werden: die Darstellung von Städten und Bäumen, von Land und Erde war conventionell, für die Farbengebung gab es bestimmte Handgriffe: die Farben selbst waren nicht so zahlreich wie heute. Dazu sahen die Künstler immer dieselben Geschichten in den Kirchen und in den liturgischen Büchern. Schon die Meister der Antike hatten den von ihren altchristlichen Nachfolgern festgehaltenen Grundsatz, dass man nicht leicht neue Compositionen erfinden, sondern die alten verbessern und der Zeit anpassen solle.

Die Darstellung der Vorgänge, über welche das Evangelium berichtet, hat sich ungefähr entwickelt, wie Landestrachten sich festsetzen und verändern. Zuerst bestimmen klimatische Verhältnisse die Kleidung, dann bilden die Menschen langsam Stoff, Schnitt und Zahl der Gewänder, theils nach eigener Erfindung, theils mit Rücksicht auf die Tracht benachbarter Völker. Einerseits giebt die Menge der Standesgenossen, welche gleiche Kleider trägt, einen Halt, andererseits bringt die Beweglichkeit der Einzelnen alles wiederum in Fluss. So erhielt die Ikonographie vom christlichen Inhalt und von den künstlerischen Gewohnheiten ihre Festigkeit. Die Individualität freier Künstler brachte Aenderungen und steten Wechsel. Wie jede Provinz ihre mehr oder weniger grossen Eigenthümlichkeiten in der Tracht herausbildete, und wie dabei die eigene Nationalität und fremder Einfluss als wirksame Kräfte eingriffen, so war es ehedem in der Kunst. Provinzielle Eigenthümlichkeiten legten sich immer wieder auf die Oberfläche und belebten die grossen Grundwellen der kulturhistorischen Entwicklung.

Digitized by Google

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.

Digitized by Google


CANON SE
MATHEVS
FINIT CA
CVNTOVS
MARCVS
NON · II ·
IN quo · III ·
LVCAS
IN quo · III ·

HOC AGNOSCE LIBRO

TIBI COR DS INDGAT QUEM

QUEM DE EUTHARIO TE

SUSCEPISSE MEMENTO

MARCVS EVAN

GELISTA ꝺ̄I. ET PETRI

in baptiſmate filiuſ. atq; in diuino ſermo

ne diſcipuluſ. ſacerdotium in iſrahel agenſ. ſecundum

carnem leuita. Conuerſuſ adfidem x̄ri. euangelium

in talia ſcripſit. oſtendenſ in eo. quid & generi ſuo de

beret. & x̄ꝭo. Nam initium principii. in uoce pro

phetae exclamationiſ inſtituenſ. ordinem leuiticae

electioniſ oſtendit. in praedicanſ praediſtinatum

iohannem filium Zachariae. in uoce angeli annun

cantiſ emiſſum. non ſolum uerbum carnem factum.

ſed corpuſ dn̄i in omnia per uerbum diuinae uociſ

animatum. initio euangelicae praedicationiſ oſten

deret. Vt qui haec legenſ ſciret. cui initium carniſ in

dn̄o et in̄v aduentiſ habitaculum caro deberet agno

ſcere. atq; inſe uerbum uociſ quod in ſonantibuſ

perdiderat inueniret. Denig; & perfecti euangelii

opuſ intraſſet. a baptiſmo dn̄i praedicare dn̄m inchoanſ.

Non laborauit natiuitatem carniſ quam in prioribuſ

ideraſ dicere. ſed totuſ in exprimenſ expoſitionem

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

INCIPIT EVANG SCD MARCVM
ITIVM
EVAN
GELII

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

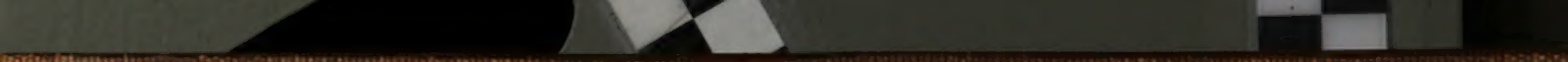
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google